

LE DROIT D'AUTEUR

ORGANE MENSUEL DU BUREAU INTERNATIONAL DE L'UNION

POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES, A BERNE

SOMMAIRE

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales: LA CONVENTION DE BERNE RÉVISÉE, DU 13 NOVEMBRE 1908. Commentaire de l'article 7: Durée de la protection (*suite et fin*), p. 29. — ALLEMAGNE. LE PROJET DE LOI CONCERNANT LA MISE A EXÉCUTION DE LA CONVENTION DE BERNE RÉVISÉE, p. 32.

Jurisprudence: ALLEMAGNE. Droit de mélodie; utilisation permise de motifs et de thèmes; droit de citation en matière musicale, p. 37. — AUTRICHE. Traduction et adaptation illicites d'une pièce dramatique allemande, p. 39. — BELGIQUE. Lettres missives, propriété du destinataire, publication; correspondance ni littéraire ni confidentielle; acte licite, p. 39. — ÉTATS-UNIS. Reproduction d'un tableau d'un peintre péruvien; nullité du *copyright* du cessionnaire allemand; non-applicabilité de la Convention de Montevideo, p. 40. — FRANCE.

I. Cession totale des droits sur un drame lyrique; opposition injustifiée du librettiste contre l'autorisation de monter la pièce; droit moral de surveillance sur l'intégrité de l'œuvre, p. 41. — II. Contrefaçon de l'opéra *Faust* par le cinématographe; édition formée par les bandes cinématographiques; représentation, en tableaux successifs, de scènes animées avec décor et accompagnement de musique, p. 42.

Nouvelles diverses: CONFÉRENCE DE BERLIN. Préparation de la ratification de la Convention de Berne révisée. Manifestations diverses des intéressés (Allemagne, États-Unis, Grande-Bretagne), p. 43. — HONGRIE. Situation de la protection internationale des auteurs, p. 44.

Congrès et assemblées: CONGRÈS INTERNATIONAL DES ÉDITEURS. VII^e session à Amsterdam, programme, p. 44.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LA CONVENTION DE BERNE RÉVISÉE, du 13 novembre 1908⁽¹⁾

COMMENTAIRE DE L'ARTICLE 7: DURÉE DE
LA PROTECTION

(*Suite et fin.*)

III

Il nous reste à examiner la position légale positive telle qu'elle résultera de l'application de la nouvelle Convention quant à la durée de la protection.

1. **Droit principal par rapport aux œuvres littéraires et artistiques.** Les pays qui ont adopté le délai-modèle de 50 ans *p. m. a.* sont les suivants: BELGIQUE, DANEMARK, FRANCE, LUXEMBOURG, MONACO, NORVÈGE, SUÈDE et TUNISIE.

Les pays dont la loi établit un délai différent sont: ALLEMAGNE, ESPAGNE, GRANDE-BRETAGNE, HAÏTI, ITALIE, JAPON et SUISSE⁽²⁾.

Ces derniers pays se répartissent en trois groupes:

a) L'Espagne protège ses auteurs 30 ans au delà du délai-type, soit jusqu'à 80 ans *p. m. a.* Les auteurs unionistes ne peuvent revendiquer ce délai le plus long, mais,

⁽¹⁾ V. *Droit d'Auteur*, 1909, p. 1, 19, 34, 45, 76, 113 et 125; 1910, p. 2, 18.

⁽²⁾ Nous ne connaissons pas le délai applicable en Libéria.

dans chaque cas, seulement le délai plus réduit de leur loi nationale, soit parce que le délai unifié applicable dans l'Union est de 50 ans *p. m. a.* (alinéa 1^{er}), soit par application du *statu quo*, prévue dans l'alinéa 2 de l'article 7. Réciproquement, les auteurs espagnols ne sont protégés dans les pays unionistes que comme les nationaux.

b) L'Allemagne, le Japon et la Suisse protègent les œuvres jusqu'à 30 ans et Haïti jusqu'à 20 ans après la mort de l'auteur; la disposition qui sera applicable aux œuvres parues sur leur territoire sera donc également celle de l'alinéa 2 précité. Cet alinéa s'applique encore en ce qui concerne la protection des œuvres d'art de Suède, la loi suédoise actuelle ne fixant à leur égard qu'un délai de dix ans après la mort de l'artiste.

c) La Grande-Bretagne et l'Italie ont établi des modes différents de calculer les délais; cela a donné lieu à des difficultés que, toutefois, nous ne ferons qu'effleurer, vu la possibilité qu'un changement prochain se produise dans ces pays.

En Grande-Bretagne, la difficulté ne se présente d'ailleurs que pour les œuvres littéraires, car les délais applicables aux gravures (28 ans *post publicationem*), aux sculptures (14 ans avec prorogation de 14 ans en faveur du sculpteur vivant qui aura conservé son droit) et aux œuvres de peinture, de dessin et de photographie (7 ans *p. m. a.*) sont assez tranchés pour être

facilement mis en parallèle avec les délais étrangers; mais le délai variable prévu pour les œuvres littéraires (7 ans *p. m. a.* ou 42 ans *p. p.*) ne permet pas de calculer d'avance pour combien de temps une œuvre unioniste sera protégée dans ce pays, comme le démontrera l'exemple suivant: Si un auteur allemand meurt en 1910, on ne peut dire *a priori* que ses œuvres tombent dans le domaine public en Grande-Bretagne en 1917, car cela ne sera vrai que si une œuvre de cet auteur a paru en 1875 ou dans les années antérieures. Au contraire, si ces œuvres ont paru dans les dernières douze années de la vie de l'auteur, elles seront protégées en Angleterre, comme en Allemagne même, jusqu'en 1940, grâce à l'application combinée du délai anglais de 42 ans *p. p.* et du délai allemand de 30 ans *p. m. a.* Pour calculer la durée du délai de protection dont jouit une œuvre anglaise dans un autre pays unioniste, il faut connaître la date du décès de l'auteur aussi bien que celle de la publication de l'œuvre.

Il en est de même pour fixer le sort d'une œuvre italienne dans les autres pays unionistes, car en Italie la première période repose aussi sur une base mobile (la vie de l'auteur ou 40 ans après la publication au minimum) et la seconde période de 40 ans qui inaugure le domaine public payant, se greffe sur la première période d'étendue variable selon la longévité de l'auteur ou l'âge de l'œuvre.

Lorsque l'étendue du délai applicable en Italie est trouvée et que ce délai peut être comparé avec celui prescrit dans un autre pays unioniste, on ne sait pas encore avec certitude quel régime y attendra l'œuvre italienne entrée dans le domaine public payant dans son pays d'origine. Nous croyons que ce régime ne sera pas celui prévu en Italie et qui est subordonné à des conditions spéciales telles que la publication officielle de l'utilisation de l'œuvre dans un journal du lieu où se fait la reproduction (art. 30 de la loi de 1882), mais qu'elle bénéficiera du régime établi par la *lex fori*, c'est-à-dire d'une protection complète, sous réserve de l'application de la durée la plus courte, aucune autre législation n'ayant adopté le système du domaine public payant⁽¹⁾.

D'autre part, l'œuvre unioniste sera traitée en Italie, sous cette même réserve, comme une œuvre italienne et y subira aussi, le moment venu, le traitement du domaine public payant; mais alors s'élève la question de savoir s'il est possible de fabriquer des exemplaires de cette œuvre en dehors de l'Italie, en vue de les importer exclusivement dans ce pays et de les y vendre après paiement du 5 % du prix fort, ou si les ayants droit, jouissant dans les autres pays unionistes d'une protection plus absolue, contraire au domaine public payant, ne sont pas autorisés à interdire une fabrication semblable sur ce territoire, cette fabrication y étant illicite, alors qu'elle ne serait licite qu'en Italie même. Cette question n'a pas encore été élucidée par des décisions judiciaires, mais nous savons de source autorisée qu'on envisage toute fabrication à l'étranger d'une telle œuvre italienne et l'importation d'exemplaires du dehors comme ne répondant pas aux conditions exigées par la loi de 1882 pour l'exercice du domaine public payant; or, ce qu'on admettra pour l'œuvre italienne, profitera également à l'œuvre unioniste, assimilée à la première.

Admettons que, ce qui semble probable, ces systèmes particuliers soient abandonnés et que le délai-type soit adopté en Grande-Bretagne et en Italie, ainsi que dans d'autres pays unionistes encore. La disposition prévue pour faciliter le régime transitoire — elle a été déjà mentionnée plus haut, p. 20 — trouvera alors son application; c'est l'alinéa 2 de l'article 18 qui exclut l'effet rétroactif par rapport aux œuvres tombées déjà dans le domaine public dans le pays d'importation à la suite de l'expiration du délai de protection. Ces œuvres resteront définitivement acquises à ce do-

maine et il n'est pas question de faire revivre un droit conventionnel à leur égard dans lesdits pays d'importation; seules les œuvres pour lesquelles le délai le plus court à calculer d'après les indications ci-dessus n'aura pas encore pris fin profiteront de la prorogation.

2. Droits dérivés. — La nouvelle Convention prévoit formellement que la disposition du délai-type ne sera d'application obligatoire pour les pays contractants que « dans la mesure où elle se concilie avec leur droit interne ». Cette rédaction a été adoptée pour permettre aux pays qui, pour certains droits, ont fixé une durée plus réduite que la durée principale applicable en général, de maintenir cette durée réduite aussi vis-à-vis des œuvres unionistes; ces dispositions restrictives ne seront donc pas affectées par l'adoption du délai uniforme. M. Hoel, délégué de la Norvège à la Conférence de Berlin, avait cité comme exemples, à cette Conférence, le droit de lecture ou de récitation d'une œuvre publiée en Norvège et le droit de représentation en Suède.

Voici les seuls droits de moindre durée que nous avons trouvés dans la législation des pays unionistes et qui subsisteront en vertu de l'alinéa 2 de l'article 7 nouveau:

DROIT DE RÉCITATION: *Norvège* (loi du 4 juillet 1893, art. 24): Trois ans à partir de la fin de l'année de la première publication.

DROIT D'EXÉCUTION ET DE REPRÉSENTATION: *Italie* (loi du 19 septembre 1882, art. 10): 80 ans à partir du jour où a eu lieu la première représentation ou la première publication de l'œuvre: « à l'expiration de ce délai, l'œuvre tombe dans le domaine public en ce qui concerne la représentation et l'exécution ».

DROIT DE REPRÉSENTATION: *Suède* (loi du 29 avril 1904, art. 14 modifié): 30 ans après la mort de l'auteur ou du traducteur d'une œuvre dramatique ou dramatico-musicale publiée en original ou en traduction.

Nous insistons expressément sur ce que la restriction consentie dans les conditions exposées ci-dessus n'aura aucune raison d'être quant au droit exclusif de traduction, lequel est fixé d'une manière impérative sous trois formes différentes dans les instruments de 1886, 1896 et 1908 et qui n'admet en dehors de ces trois solutions aucun autre délai particulier.

3. Photographies. — Pour les œuvres photographiques et les œuvres obtenues par un procédé analogue à la photographie, la Conférence de Berlin n'a pas adopté le système de l'assimilation pure et simple recommandé par l'Association littéraire et artistique internationale, ni établi un délai

minimum uniforme (15 ans), mais elle s'en est tenue à l'état légal actuel; puisqu'on choisissait comme délai-type un délai basé sur la vie de l'auteur, il semblait à certains délégués qu'il y avait une contradiction dans le choix d'un système prenant un tout autre point de départ, savoir la publication. Nous pouvons nous borner à mentionner ici les pays qui ont adopté un délai de protection spécial différant du délai principal indiqué plus haut.

ALLEMAGNE et JAPON: 10 ans à partir de la fin de l'année de la publication de l'œuvre (Japon: « ou à partir de la confection des clichés »).

DANEMARK, NORVÈGE, SUÈDE et SUISSE: 5 ans (*Norvège*: à partir de la fin de l'année de la première publication de l'image photographique, mais seulement jusqu'au décès du photographe; *Suède*: à partir de l'année où l'image a été publiée pour la première fois; *Suisse*: à partir du jour de l'enregistrement à effectuer dans les trois mois après la publication).

Ces délais plus réduits déploieront leur effet en concurrence avec les délais plus larges qu'ils réduiront d'autant, dans chaque cas.

Œuvres cinématographiques. — Une certaine indécision règne au sujet du traitement et, notamment, du délai à accorder aux œuvres cinématographiques qui sont réalisées dans des séries de films photographiques. Il importe donc de bien faire ressortir ici à nouveau (cp. *Droit d'Auteur*, 1909, p. 79, 80 et 97) que ces œuvres ont droit à une protection différant de celle concédée aux photographies.

Les œuvres cinématographiques sont ou bien des productions originales ou bien des reproductions.

a) Les premières sont expressément classées parmi les œuvres littéraires ou artistiques par le nouvel article 14, alinéa 2, de la Convention de 1908, et cela chaque fois qu'elles sont des créations individuelles grâce aux dispositifs de la mise en scène ou aux combinaisons des incidents représentés; c'est leur action scénique qui, en concrétant les conceptions du dramaturge, forme l'élément constitutif du droit d'auteur; elles ne sont dès lors pas des œuvres de photographie, mais des œuvres de littérature ou d'art éditées en épreuves photographiques et, comme telles, elles jouissent, impérativement, de la durée de protection plus large garantie aux œuvres autres que les photographies.

b) Les secondes représentent, par le moyen de la cinématographie, des œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques déjà existantes et, en tant que reproductions de seconde main, elles doivent être garanties à

(1) V. contra Gustave Huard, *Traité de la propriété intellectuelle*, I, p. 256.

leur tour contre toute contrefaçon ou représentation abusive, au moins aussi longtemps que l'œuvre reproduite elle-même; sans cela le droit exclusif de l'auteur sur cette dernière serait mis en échec par des reproductions, non consenties, de reproductions de son œuvre. C'est le même principe général qui est à la base de la protection des traductions par rapport à l'exercice du droit exclusif de traduction, ou de la protection d'une gravure qui reproduit une œuvre d'art originale, etc.

Ni dans l'un ni dans l'autre cas, les délais plus restreints qui sont imposés aux photographes (v. ci-dessus) ne sont applicables, puisque la photographie sert ici uniquement soit de procédé de matérialisation d'une œuvre imaginée pour être rendue accessible au spectateur par la cinématographie, soit de procédé spécial de reproduction d'une œuvre ayant une existence propre⁽¹⁾.

4. **Oeuvres posthumes.** — La protection conventionnelle de ces œuvres, qui ne figuraient pas spécialement dans la Convention primitive, était flottante jusqu'à ce que la Conférence de Paris décida d'insérer à leur égard une déclaration positive dans l'article 2 de la Convention de Berne, en ce sens qu'elles «sont comprises parmi les œuvres protégées». Cette disposition particulière semblait superflue à la Conférence de Berlin, car ces œuvres ne forment pas une catégorie spéciale en ce qui concerne la nature même de l'œuvre de l'esprit, mais seulement en ce qui concerne la modalité de l'apparition, qui a lieu pour la première fois après la mort de l'auteur. Mais le fait qu'elles jouissent effectivement de la protection de la Convention ressort de ce que la durée de cette protection est prévue dans le nouveau texte. A cet égard on n'a adopté ni le système proposé par les délégations de France, d'Italie et de Suède (50 ans à partir de la publication), ni celui recommandé par le Congrès de Mayence (application du seul délai de la *lex fori*), mais, de même que pour les photographies, le système de la durée moindre. Cela obligera de mettre en parallèle les lois du pays d'origine et du pays d'importation et de calculer le délai le plus court, ce qui ne sera pas toujours très simple; en effet, les délais non seulement varient dans les divers pays, mais ils sont parfois incertains⁽²⁾.

Ces délais sont calculés ou bien en vue de faire tomber dans le domaine public à la fois toutes les œuvres d'un auteur

décédé, les œuvres publiées et les œuvres inédites, ou bien en vue d'accorder un droit exclusif de reproduction au publicateur, quelle que soit la distance qui sépare l'apparition de l'œuvre du décès de l'auteur. Dans la seconde alternative (système de l'*editio princeps*), on peut traiter l'éditeur à l'instar d'un auteur et baser la durée de la protection sur son décès, ou lui accorder un droit de publication temporairement limité. Nous pouvons résumer les données relatives aux œuvres posthumes de la façon suivante :

DÉLAI POST MORTEM AUCTORIS : 30 ans, *Allemagne*, mais pour des œuvres littéraires parues après la 21^e année consécutive à cette mort, 40 ans après la première publication. — 50 ans, *Danemark et Norvège* (probablement). — 80 ans, *Espagne* (?).

DÉLAI POST MORTEM EDITORIS : 10 ans ou 50 ans, *France* (la chose est contestée). — 20 ans, *Haïti*.

DÉLAI POST PUBLICATIONEM : 30 ans, *Japon* (après la première publication, représentation ou exécution); *Suisse* (après la publication à fixer par un enregistrement dans les trois mois). — 42 ans, *Grande-Bretagne*. — 50 ans, *Belgique et Luxembourg* (à partir de la première publication, représentation, exécution ou exposition); *Monaco, Suède*. — 80 ans, *Italie* (?).

Dans la revision successive des législations particulières, on fera bien de régler d'une façon plus précise et plus uniforme les délais applicables à ces œuvres; la règle adoptée par l'avant-projet de Neuchâtel et recommandée aussi à la Conférence de Berlin (50 ans *post publicationem*) pourra servir de norme.

Il ne sera pas inutile de prendre alors aussi en considération le principe admis dans la Convention nouvelle pour les traductions, arrangements et autres reproductions de seconde main qui sont censées être protégées vis-à-vis des tierces personnes indépendamment du caractère licite de la publication, mais «sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale». Appliqué aux œuvres posthumes, ce principe signifiera que celui qui publie une œuvre semblable, qu'il soit propriétaire légitime ou non du manuscrit, est protégé contre toute contrefaçon, ce qui n'empêchera nullement les ayants droit de l'auteur décédé de lui demander compte de la provenance de l'œuvre, à moins qu'il n'y ait prescription.

Enfin, en faisant courir le délai de protection pour ces œuvres à partir de la publication, il y a lieu de ne pas perdre de vue que cette dernière notion est définie par la Convention même et cela dans un sens plus restrictif, excluant la représentation, l'exécution ou l'exposition de l'œuvre.

5. **Oeuvres anonymes et pseudonymes.** — Le système du *statu quo* a été également établi pour la protection des œuvres anonymes et pseudonymes. Mais, sur ce point, des dispositions légales positives manquent en FRANCE, GRANDE-BRETAGNE, HAÏTI, ITALIE, SUISSE et TUNISIE. Dans les autres pays, ou bien la personne de l'éditeur est censée être substituée à celle de l'auteur, ou bien la protection se règle à part, d'après la publication, d'où il ressort ce qui suit :

DÉLAI POST MORTEM EDITORIS : 50 ans, *Belgique et Luxembourg, France* (jurisprudence), *Monaco*. — 80 ans, *Espagne*.

DÉLAI POST PUBLICATIONEM : 30 ans, *Allemagne, Japon* (à partir de la première publication, représentation ou exécution). — 50 ans, *Danemark, Norvège, Suède*. Dans ce dernier pays, le droit de représentation ou d'exécution ne dure, toutefois, que 5 ans à partir de la première publication, représentation ou exécution de l'œuvre dramatique ou dramatico-musicale, originale ou traduite, si l'auteur ou le traducteur ne s'est pas fait connaître (loi du 29 avril 1904, art. 14)⁽¹⁾.

Dans tous ces pays, il est admis que l'auteur rentre dans tous ses droits s'il fait connaître son véritable nom, soit qu'il établisse ce fait d'une manière quelconque propre à constituer une preuve légale (*Espagne*), soit qu'il ait à remplir des formalités spéciales qui peuvent revêtir un caractère obligatoire, comme au Japon (enregistrement) et en Suède (triple insertion au journal des annonces officielles), ou un caractère facultatif comme en Allemagne, Danemark et Norvège.

Mais il est bien entendu que l'auteur unioniste n'aura pas à remplir ces formalités cumulativement dans le pays d'origine et dans le pays d'importation. Si, dans le pays d'origine, il a levé le voile de l'anonymat ou a abandonné son pseudonyme de façon à obtenir la protection accordée aux œuvres portant le vrai nom de l'auteur, c'est le délai prescrit pour cette dernière catégorie d'œuvres qui deviendra applicable aussi bien dans le pays d'origine que dans le pays unioniste où la protection conventionnelle sera réclamée, et celui de ces deux délais qui sera le plus réduit l'emportera.

D'autre part, il est juste de dire que si l'on avait écarté complètement la loi du pays d'origine quant aux œuvres anonymes et pseudonymes, il aurait fallu régler internationalement le sort de ces œuvres pour le cas où elles sont transformées en œuvres dont l'auteur véritable est connu; sans

(1) V. sur le cas où le film cinématographique peut constituer une œuvre ou plus exactement un cliché photographique, *Droit d'Auteur*, 1909, p. 79.

(2) V. pour les détails, *Droit d'Auteur*, 1898, p. 53 et s., et le commentaire de Röthlisberger, p. 95 et s.

(1) V. sur cette anomalie, le commentaire de Röthlisberger, p. 229 et 230.

cela, l'accomplissement des formalités dans le pays d'importation étant supprimé également dans les relations unionistes, on aurait ignoré de quelle façon se serait effectué le passage du régime des œuvres anonymes et pseudonymes au régime des œuvres portant le vrai nom de l'auteur. Cette réglementation internationale a pu être évitée, puisque le système de la Convention n'a pas été modifié sur ce point.

6. Œuvres publiées par une personne juridique. — Le Congrès de Mayence avait recommandé pour les œuvres publiées par des personnes morales l'application de la *lex fori*; la nouvelle Convention ne mentionne pas ce genre de publications, dont la durée de protection est pourtant fixée par la législation de neuf pays unionistes. L'omission de ces œuvres n'est pas le fait d'une négligence, mais elle est due à la difficulté de trouver, pour ces êtres fictifs, un terme qui puisse être traduit dans les autres langues, notamment en anglais. La liste des corporations qui sont comprises dans la notion des personnes juridiques ou morales varie, d'ailleurs, de pays à pays (exemple: Allemagne: personnes juridiques de droit public; Suisse: œuvres publiées par la Confédération, par un canton, par une personne juridique ou par une société) et la définition ne repose que sur le critère négatif que l'œuvre n'a pas comme auteur présumé une personne physique.

Voici, d'ailleurs, un résumé des dispositions relatives à la durée de la protection accordée à cette catégorie spéciale d'œuvres dans ceux des pays unionistes qui ont légitimé à leur égard⁽¹⁾; il est dans la nature des choses que le délai ne pourra courir qu'à partir de la *publication* de l'œuvre, mais cette notion est interprétée différemment dans les diverses lois et ne repose pas partout sur l'interprétation qui en a été donnée par la Conférence de 1896 pour le régime unioniste⁽²⁾:

20 ANS: *Italie*.

30 ANS: *Allemagne*, à partir de la publication (*Veröffentlichung*), c'est-à-dire tout acte rendant l'œuvre publique, pour les œuvres littéraires, scientifiques et musicales; à partir de l'édition (*Erscheinen*) pour les œuvres des arts figuratifs. V. sur ces notions, *Droit d'Auteur*, 1902, p. 50. L'année dans laquelle a lieu soit la publication, soit l'édition n'entre pas en ligne de compte pour

le calcul des délais. Lorsque l'œuvre littéraire est publiée et l'œuvre artistique est éditée par la personne juridique seulement après la mort de l'auteur réel qui l'a effectivement créée, le délai principal est applicable.

Japon, à partir de la première publication, représentation ou exécution de l'œuvre; il n'est pas tenu compte du reste de l'année où a lieu cette publication, représentation ou exécution.

50 ANS: *Belgique et Luxembourg*, à partir de la date de la publication de l'œuvre, date qui doit être enregistrée dans les six mois à partir de la première publication, représentation, exécution ou exposition de l'œuvre.

Danemark, Norvège, Suède, à partir de la fin de l'année de la première publication.

En l'absence de disposition formelle sur la durée dont bénéficie une œuvre unioniste semblable dans les autres pays de l'Union, l'ancien régime du délai le plus court est évidemment maintenu pour ces œuvres, comme il l'est pour celles dues à la collaboration ou pour les œuvres collectives éditées par un éditeur. Il importe de constater finalement que jusqu'ici aucune œuvre semblable n'a fait l'objet d'une contestation judiciaire quelconque dans les rapports unionistes.

Le nouvel article 7 consacre un état de droit assez élastique qui ne se consolidera et ne se rapprochera de l'uniformité que peu à peu. Nous n'avons pas à discuter ici le problème de l'extension du délai de protection jusqu'à 50 ans *post mortem auctoris*; cette discussion est fortement engagée en Allemagne et le sera prochainement en Grande-Bretagne. Nous avons cependant la ferme conviction que l'unification se fera un jour; il serait inutile de vouloir brusquer ce mouvement. Ce que la Conférence de Berne de 1884 a proclamé sous forme de vœu, une Conférence ultérieure le réalisera sous forme de disposition impérative. Pour le moment, grâce au caractère compromissaire de l'article 7, un résultat important nous semble acquis, c'est que cet article ne fera l'objet d'aucune réserve de la part des États signataires de la Convention nouvelle et que de ce côté il ne se dessinera aucun courant négatif ou restrictif.

ALLEMAGNE

LE PROJET DE LOI

CONCERNANT LA

MISE A EXÉCUTION DE LA CONVENTION DE BERNE RÉVISÉE⁽¹⁾

Ce projet, attendu avec une certaine impatience dans les milieux intéressés, a été publié vers le 15 février 1910; c'est la première mesure législative qui ait été élaborée dans un État contractant en cette matière; vu son importance pour le développement général du régime unioniste, il doit être analysé ici sans retard, au moins dans ses grandes lignes.

En Allemagne, l'intérêt du grand public se rattache surtout à la question de savoir si le Gouvernement proposerait ou non que le délai de protection de 30 ans *post mortem auctoris*, admis par la législation allemande, fût porté à 50 ans, terme que prévoit, à titre de principe unifié, la Convention de Berne révisée, du 13 novembre 1908 (v. l'article de fond du numéro du 15 février 1910). Le projet ne contient pas l'innovation précitée; il maintient le délai actuel, qui devra aussi être appliqué dans les rapports entre pays unionistes, en vertu de l'alinéa 2 de l'article 7 de ladite Convention. L'Exposé des motifs à l'appui du projet, après avoir mentionné que les États contractants dont la législation prévoit un délai plus long n'ont pas voulu accorder, sans compensation aucune (*ohne Gegenleistung*), ce délai aux États moins avancés, s'explique sur cette attitude réservée de l'Allemagne en ces termes laconiques:

« Les avantages qu'offre la Convention quant à l'uniformité du droit applicable dans l'Union, et notamment quant à l'indépendance réciproque de la protection réclamée dans un pays unioniste et du droit du pays d'origine, seront refusés en matière de durée aux pays qui ont un délai plus court; cette conséquence n'est pas en elle-même désirable; elle le sera de moins en moins au fur et à mesure que le nombre des États qui passent à l'adoption du délai prolongé s'accroîtra. Aussi la question de savoir si le législateur allemand ne doit pas prolonger également le délai actuel jusqu'à 50 ans *p. m. a.* a-t-elle été traitée déjà au *Reichstag*, lors des débats sur la Convention révisée, par tous les orateurs⁽²⁾; elle a formé ensuite l'objet de pourparlers particuliers entre les Gouvernements confédérés. Le résultat de ces pourparlers a déterminé le Conseil fédéral à ne pas insérer dans le projet des dispositions concernant l'extension du délai de protection. »

La presse en général, y compris la presse professionnelle, s'est bornée à enregistrer

⁽¹⁾ En Espagne la protection des œuvres publiées par l'État, les corporations et institutions est prévue, mais aucun délai n'est indiqué à ce sujet.

⁽²⁾ V. notre étude sur la définition du terme *publication*, au point de vue du régime unioniste et des lois locales, *Droit d'Auteur*, 1902, p. 26 et 50.

⁽¹⁾ V. *Droit d'Auteur*, février 1910, p. 25.

⁽²⁾ V. *Droit d'Auteur*, 1909, p. 86.

cette décision avec de brefs commentaires qui ne cachaient nullement la satisfaction éprouvée au sujet de la décision intervenue; celle-ci avait, d'ailleurs, été réclamée par les Chambres de commerce des grandes villes d'Allemagne et recommandée aussi en dernier lieu par un jurisconsulte de grande réputation, M. le professeur Laband⁽¹⁾, qui insista sur la difficulté de connaître les héritiers titulaires du droit prorogé et sur l'inopportunité de favoriser les agents des sociétés de perception exploitant ces héritages. Seul le journal *Hamburger Nachrichten* (numéro du 17 février 1910) a formulé des réserves au sujet de cette expropriation d'un patrimoine légitime; il estime juste et équitable la jouissance plus étendue des droits d'auteur qui seraient accordés aux descendants des auteurs, du reste peu nombreux, d'œuvres dont le mérite survit à une période de 30 ans après la mort de leur créateur.

Les modifications proposées dans le projet de loi, et qui seraient destinées à entrer en application le jour de la mise en vigueur de la Convention de Berne révisée, sont réparties en quatre articles; elles s'appliquent à la loi du 19 juin 1901 concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et musicales (14 changements divers), à celle, de même date, concernant le droit d'édition (1 changement), à celle du 9 janvier 1907 concernant le droit d'auteur sur les œuvres des arts figuratifs et de photographie (3 changements) et à trois dispositions se rapportant spécialement à la mise à exécution de la Convention d'Union, qui doit être assurée par la législation intérieure: indication de la source en cas d'emprunts de presse (sanction établie par l'art. 44 de la loi de 1901)⁽²⁾; non-rétroactivité de l'article 13 de la Convention d'Union relatif aux instruments de musique mécanique (v. ci-après) et rétroactivité générale de la Convention révisée (modalités à régler par ordonnance impériale comme en 1888).

Nous renoncerons à examiner les changements de détail, tels que la protection des œuvres chorégraphiques, dont la mise en scène est fixée par écrit ou autrement, ou encore la reproduction permise des articles seulement de journal à journal, car nous pensons concentrer toute notre attention sur les deux réformes principales,

celles concernant les instruments mécaniques et la cinématographie.

I. Instruments mécaniques

Comme en matière de traduction, il y a lieu de distinguer — et le projet fait cette distinction — entre le droit de reproduire une œuvre au moyen d'instruments mécaniques et le droit, sur les reproductions faites en vue d'être utilisées par ces instruments, nous pourrions dire les éditions instrumentales envisagées comme des œuvres distinctes, ou comme des reproductions de seconde main.

A. DROIT DE REPRODUCTION À L'AIDE DES INSTRUMENTS MÉCANIQUES. — Le droit exclusif dont est investi l'auteur de pouvoir reproduire une œuvre littéraire ou musicale comprend, de par sa nature (*begrifflich*), ainsi que l'Exposé des motifs le relève par deux fois (p. 11 et 13), le droit de veiller sur l'adaptation de l'œuvre à des instruments servant à la reproduire mécaniquement pour l'ouïe, que les organes utilisés pour cette reproduction soient interchangeables ou non. Mais ce principe en vertu duquel l'auteur devrait être protégé contre tout mode quelconque de multiplication de son œuvre a été entamé, pour autant qu'il s'agit de la reproduction mécanique précitée, par la législation positive en faveur de l'industrie des instruments de musique mécanique, aussi bien, dans l'Union, en vertu du numéro 3 du Protocole de clôture de 1886, qu'en Allemagne, en vertu de l'article 22 de la loi de 1901. Les rédacteurs du projet soulignent le fait que cette restriction avait uniquement trait aux œuvres musicales; elle n'affectait donc jamais les œuvres littéraires, pas même le texte accompagnant une composition musicale. La restriction n'était, du reste, pas absolue en Allemagne, car en 1901, le législateur en avait excepté, et par là avait soumis au contrôle de l'auteur, l'adaptation d'œuvres musicales à certains instruments perfectionnés, tels que pianolas, éoliens, pianos électriques, etc., dont le jeu équivalait à une exécution personnelle, sans étendre, il est vrai, ce contrôle aux phonographes ou gramophones reproducteurs d'airs de musique sans texte.

Cette solution transitoire du régime intérieur, caractérisée comme telle par une décision de la Commission du *Reichstag*, du 31 janvier 1901 (v. Actes de la Conférence de Berlin, p. 91), devra maintenant disparaître à la suite de l'adoption, par la Conférence de Berlin, d'une nouvelle réglementation renfermée dans l'article 13 de la Convention révisée. A cet effet, le projet de loi reprend la proposition rédigée en

vue de cette Conférence par le Gouvernement allemand et qui lui semble de nature à pouvoir concilier les divers intérêts en présence: d'un côté, la nécessité de protéger réellement les compositeurs et éditeurs contre toute exploitation non consentie de leurs œuvres, de l'autre, les égards dus aux desiderata des fabricants et industriels qui entendent rémunérer les titulaires de droits d'auteur, mais redoutent le monopole des grandes entreprises.

1. *Principe du droit de reproduction.* — Afin de bien établir que la protection sera désormais la même, aussi bien pour les œuvres littéraires, pour lesquelles elle existait déjà, que pour les œuvres musicales pour lesquelles elle n'existait qu'en partie (pianolas) et fort imparfaitement, le projet place en termes formels, parmi les droits exclusifs réservés à l'auteur par l'article 12 de la loi de 1901, un nouveau droit (n° 5), savoir celui d'adapter l'œuvre à des instruments servant à la reproduction sonore et de la transcrire notamment aussi sur des disques, planches, cylindres, rouleaux, bandes et autres organes complémentaires d'instruments semblables. Ce droit s'applique dès lors à toutes les œuvres protégées et vis-à-vis de tous les instruments parlants ou chantants, sans distinction aucune et quel qu'en soit le degré de perfection.

Amplement sanctionné, le droit nouveau appartient à l'auteur et lui reste réservé même en cas de transfert de droits, à moins de stipulation contraire, tout comme le droit de traduction et le droit d'adaptation, ce qui est prévu par une adjonction expresse à l'article 14 de la loi de 1901.

2. *Étendue du droit de reproduction.* — La faculté qui appartient à l'auteur de permettre ou de refuser de prime abord l'utilisation de son œuvre pour des instruments mécaniques est absolue; par contre, dès qu'il a accordé une première permission relative à une utilisation semblable à un premier usager payant, cette faculté subit une certaine limitation en ce qui concerne les œuvres musicales, qu'elles soient accompagnées ou non de texte. Il est utile de traduire, avant de les commenter, ces nouvelles dispositions importantes.

ART. 22. — Lorsque l'auteur d'une œuvre musicale autorise un tiers, contre rémunération, à multiplier l'œuvre en vue d'une reproduction mécanique, toute tierce personne qui aura un établissement industriel principal ou son domicile dans le pays, pourra, dès que l'œuvre aura été publiée, demander que l'auteur lui accorde également une autorisation analogue, moyennant une indemnité équitable; cette demande sera recevable que l'auteur ait accordé à la tierce personne le droit de reproduction avec ou sans transfert de la faculté exclusive dont il est investi. L'autorisation ne

⁽¹⁾ *Deutsche Juristenzeitung*, 1910, n° 4.

⁽²⁾ La revue *Geistiges Eigentum*, numéro du 1^{er} mars 1910, signale l'insuffisance de la protection accordée contre l'omission de la source, surtout à la suite du délai fort court de prescription qui, d'après l'article 53, n'est que de 3 mois après la première publication de l'œuvre.

produira d'effet qu'en ce qui concerne la mise en circulation dans le pays même et l'exportation dans des États où l'auteur n'est pas protégé contre la reproduction mécanique de l'œuvre. Quant aux rapports avec un État où la réciprocité est considérée comme étant garantie, le Chancelier pourra déterminer dans quelle mesure une tierce personne, qui ne possède dans l'Empire ni établissement industriel ni domicile, sera en droit de demander l'autorisation dont il s'agit, et ordonner que celle-ci soit aussi valable pour l'exportation dans ledit État; ces prescriptions devront être promulguées dans la «Feuille de l'Empire».

Les dispositions de l'alinéa 1^{er} s'appliquent également à l'écrit protégé qui accompagne comme texte une œuvre musicale et dont l'auteur aura autorisé un tiers, contre rémunération, à le multiplier en vue de la reproduction mécanique. Toutefois, l'auteur de l'œuvre musicale a le droit et l'obligation d'accorder cette autorisation en lieu et place de l'auteur du texte, sous réserve de payer à ce dernier une part équitable de la rémunération.

ART. 22a. — Les instruments confectionnés en vertu d'une autorisation accordée conformément à l'article 22 pourront être utilisés, avec la restriction contenue dans la seconde phrase de l'alinéa 1^{er} de cet article, pour l'exécution publique de l'œuvre, sans qu'aucune permission spéciale soit nécessaire à cet égard. Lorsque, avant ou après la mise en vigueur de la présente disposition, l'auteur aura cédé le droit exclusif d'exécution à une tierce personne, il devra payer à celle-ci une part équitable de la rémunération.

Les dispositions de l'alinéa 1^{er} s'appliquent même dans le cas où l'auteur autorise de son plein gré un tiers à multiplier l'œuvre en vue de la reproduction mécanique.

ART. 22b. — Lorsque l'auteur aura cédé partiellement le droit exclusif de reproduction mécanique, l'autorisation prévue dans l'article 22 ne doit être accordée néanmoins que par lui. En cas de cession non limitée, l'autorisation devra être accordée par l'ayant droit.

ART. 22c. — L'autorisation pourra être refusée lorsque l'instrument pour lequel elle est demandée est de nature à ne permettre qu'une reproduction tellement inférieure au point de vue musical que l'auteur ne saurait être tenu de la supporter.

De même le titulaire du droit d'autorisation pourra interdire la confection d'organes pour lesquels l'autorisation aura été accordée, lorsqu'ils seront fabriqués en si mauvaise qualité que l'auteur ne saurait être tenu de supporter la reproduction de son œuvre à l'aide de pareils organes. L'interdiction se fera sous forme de notification adressée à celui qui aura obtenu l'autorisation. En cas d'interdiction, les organes déjà confectionnés devront être détruits (art. 42); toute reproduction, mise en circulation et utilisation ultérieure des organes en vue de l'exécution publique sera soumise aux prescriptions concernant les violations des droits d'auteur.

ART. 22d. — Sont compétents les tribunaux de la Ville de Leipzig en matière de demandes

dans lesquelles est revendiqué un droit à l'autorisation, si l'auteur n'est pas en Allemagne dans une situation entraînant attribution de for.

Des dispositions provisionnelles peuvent être ordonnées, même en l'absence des conditions prescrites par les articles 935 et 940 du Code de procédure civile.

Le système formulé dans les articles ci-dessus comporte un «empiètement sur les droits de l'auteur, envisagé comme nécessaire dans l'intérêt de l'industrie nationale» (Exposé, p. 14, 15 et 17). Mais le législateur n'entend restreindre ce droit reconnu en principe que si le droit personnel (*das persönliche Recht*), nous dirions le *droit moral*, de l'auteur est sauvegardé autant que possible. D'où une série de mesures que nous nous efforcerons de grouper d'après leur nature intrinsèque.

Le régime des licences obligatoires, qui, d'ailleurs, ne déploie ses effets qu'en l'absence d'entente préalable avec l'auteur, subira les tempéraments que voici :

1. C'est l'auteur qui doit avoir pris le premier la résolution d'exploiter son œuvre par la voie des instruments mécaniques, en permettant à un tiers, contre rémunération, d'utiliser l'œuvre de cette manière. La permission accordée gratuitement n'ouvre donc pas la porte aux licences. Au contraire, si l'auteur procède lui-même à cette utilisation, celle-ci est assimilée à une exploitation non gratuite. Les modalités sous lesquelles l'autorisation sera accordée n'entrent pas en ligne de compte; l'auteur peut avoir accordé la première permission pour un cas isolé ou par transmission de son droit exclusif total, à part ou en combinaison d'un contrat d'édition; dans toutes ces éventualités, l'autorisation est censée avoir été donnée.

2. Pour qu'elle puisse faire l'objet d'une licence, l'œuvre doit avoir été publiée. A cet égard, ne constituerait pas une publication le fait, par l'auteur, d'avoir adapté l'œuvre à un instrument mécanique dans un but purement privé, par exemple, pour une fête de famille, tandis qu'il y aurait publication lorsque l'œuvre, bien que n'ayant pas encore paru sous forme de notation ordinaire, ni dans le commerce d'édition, aurait été adaptée à un instrument et aurait paru sous forme de disques ou rouleaux mis en vente.

3. Le titulaire d'une licence, qui force l'auteur à lui accorder la permission d'exploiter l'œuvre par la voie indiquée, doit payer à l'auteur une «rémunération équitable». Le législateur s'est refusé à fixer le taux du tantième payable ou à établir des règles générales sur la façon de déterminer la rétribution, car, d'après l'Exposé, non seulement il serait impossible de

tenir compte de la valeur de l'œuvre à adapter, mais encore de l'état de fait qui pourra être modifié profondément dans la suite. Les tribunaux décideront lorsqu'il y aura contestation; ils pourront se baser, le cas échéant, sur l'avis des collèges d'experts qui seront munis des compétences nécessaires. Au surplus, l'Exposé exprime l'espoir qu'un accord se produira entre les intéressés et qu'il se fondera, comme pour la perception des droits d'auteur en matière d'exécution musicale publique, une organisation qui rende superflue la conclusion de contrats isolés pour chaque adaptation.

4. Le cercle des personnes qui peuvent exiger la faveur d'une licence a été restreint, afin d'atténuer quelque peu la restriction apportée à la propriété intellectuelle; il ne comprend que celles ayant leur établissement industriel principal ou leur domicile en Allemagne; le système ne devra donc pas favoriser l'industrie des États qui accordent à leurs auteurs le droit d'autoriser l'adaptation en toutes circonstances, ou de ceux qui ne protègent pas même les auteurs; quant aux États qui adopteront un système analogue au système allemand, le Gouvernement pourra aviser s'ils garantissent la réciprocité.

5. Les limites de la licence obligatoire ont été tracées par l'article 13, alinéa 2, de la Convention de Berne révisée, qui donne un effet strictement territorial aux réserves auxquelles est soumis le nouveau droit par la législation de chaque pays, sauf arrangement particulier à conclure entre les États unionistes (art. 20 de la Convention). L'exercice des licences accordées en Allemagne ne pourra donc comprendre au dehors que l'exportation dans des pays ne protégeant pas les auteurs; toutefois, à côté de cela, la conclusion de conventions spéciales en cas de réciprocité est également prévue.

6. La manière en laquelle l'œuvre est rendue accessible au public n'est aucunement indifférente au point de vue de l'intérêt moral de l'auteur, même s'il a consenti de plein gré à l'adaptation de son œuvre aux instruments mécaniques ou à certaines classes d'entre eux: par exemple, à des instruments de haute valeur et d'un effet musical sûr; en conséquence, il lui a été réservé la faculté d'empêcher la reproduction à l'aide d'instruments de peu de valeur. De propos délibéré on ne lui a pas accordé le pouvoir d'intervenir lorsqu'il s'agit d'adapter l'œuvre à une «autre catégorie» d'instruments; cette distinction serait en pratique fort malaisée à établir et ne permettrait pas de se prémunir contre l'adaptation à des instruments défectueux de la même catégorie. L'intervention n'a pas non

plus été prévue pour le cas où la reproduction ultérieure aurait un « mérite musical » moins grand que ne le comporte l'adaptation première; ce critère a paru trop élastique et contestable. D'autre part, la possibilité n'est pas exclue, notamment en ce qui concerne les machines parlantes, que leur fabrication fasse des progrès et qu'on réussisse à créer des reproductions plus soignées. Les fabricants réclament une décision rapide qui les mette à l'abri des pertes, les auteurs, une intervention efficace qui les préserve d'une fabrication imparfaite. Pour concilier ces intérêts contraires, le législateur permet à l'auteur ou à son ayant droit de refuser le consentement à une fabrication projetée lorsque l'instrument, de par sa nature, et même s'il était confectionné de la façon la plus délicate, n'est censé donner qu'une reproduction musicale tout à fait insuffisante; en outre, l'auteur pourra interdire, même si l'autorisation a déjà été donnée, toute confection ultérieure d'instruments qui produiraient un résultat insuffisant analogue, mais uniquement en raison de leur fabrication, car le maniement malhabile de l'instrument de la part de l'acheteur n'entre naturellement pas en ligne de compte. Les suites de l'interdiction sont rigoureuses; toute transgression implique une contrefaçon.

En revanche, certaines facilités ont été accordées aux preneurs de licence et, indirectement, à leurs clients.

1. Lorsque le droit d'auteur a été transmis à des tiers sans restriction aucune, c'est le cessionnaire qui pourra accorder la licence; lorsque le droit d'auteur a été transmis seulement en partie, la faculté d'accorder l'autorisation au preneur de licence a été néanmoins laissée à l'auteur, afin de simplifier les choses et d'éviter les complications qui, sans cela, résulteraient dans les transactions avec les cessionnaires.

2. Lorsque la licence porte sur une œuvre accompagnée de texte, c'est l'auteur de la musique qui, seul, pourra fournir l'autorisation; il lui sera même licite de passer outre, si le librettiste lui défend l'utilisation quelconque du texte; l'intérêt moral du librettiste sera sacrifié; son intérêt matériel recevra satisfaction grâce à la disposition d'après laquelle le compositeur qui aura donné l'autorisation devra indemniser le librettiste en lui payant une part de la rémunération. Tout cela est prévu afin d'éviter à l'industriel la peine de se procurer une autorisation double.

3. Les instruments fabriqués en vertu d'une licence pourront être utilisés pour l'exécution publique des œuvres qui y sont adaptées, sans qu'aucune autorisation spéciale soit nécessaire de ce chef; il en est

ainsi, même si l'autorisation d'adapter l'œuvre à un instrument mécanique a été donnée volontairement par l'auteur, en dehors de toute licence obligatoire. S'il existe, soit avant, soit après la promulgation de la nouvelle loi, une cession à part du droit d'exécution, le cessionnaire ne pourra faire valoir ce droit ni contre les preneurs de licence ni contre les acquéreurs d'instruments; il devra se contenter d'une part de la rémunération que l'auteur aura reçue pour sa licence, et que celui-ci devra ainsi partager équitablement avec son ayant droit.

4. La demande en licence obligatoire, dont l'effet est purement territorial, ne doit pas pouvoir être rendue illusoire du fait que l'auteur ne relève d'aucune juridiction générale en Allemagne; pour parer à cette éventualité, on a établi la compétence des tribunaux de Leipzig.

5. Des mesures provisionnelles peuvent être ordonnées dans l'intérêt de l'industriel qui, en cas de litige portant sur des licences, entend fabriquer au plus vite, et cela quand bien même les conditions particulières prescrites par le Code de procédure civile (modifications pouvant empêcher ou aggraver la situation juridique d'une partie; torts essentiels devant être évités; dangers imminents devant être écartés) n'existeraient pas.

La série des mesures prévues ainsi par le législateur révèle, d'un côté, les complications qu'entraîne toute restriction apportée au droit intégral de l'auteur, de l'autre côté, le soin que le législateur allemand a mis à atténuer autant que possible les conséquences de cette restriction et à assurer un fonctionnement pratique et aisé du système choisi.

3. *Rétroactivité.* — Le système des licences obligatoires esquissé ci-dessus trouvera son application à l'égard des auteurs nationaux aussi bien que des auteurs unionistes, une fois que la Convention de Berne révisée sera devenue exécutoire. Nul doute quant aux œuvres créées après cette date. Mais quel sera le sort des œuvres unionistes créées antérieurement?

L'alinéa 1^{er} de l'article 13 de la Convention de Berne révisée, qui sanctionne pour le régime de l'Union le principe du droit d'adapter les œuvres musicales aux instruments mécaniques ainsi que du droit de les exécuter à l'aide de ces instruments, a été déclaré dénué de tout effet rétroactif (al. 3) et inapplicable « dans un pays de l'Union, aux œuvres qui, dans ce pays, auront été adaptées licitement aux instruments mécaniques avant la mise en vigueur de la présente Convention ». On avait espéré que cette non-rétroactivité serait éclaircie et atténuée dans les pays unionistes, et le

Congrès de Copenhague avait adopté des résolutions dans ce sens⁽¹⁾. Mais, évidemment, le législateur allemand n'a pas voulu prendre ici les devants pour circonscrire la portée d'une disposition qui n'a pas été inspirée par l'Allemagne; aussi le projet de loi que nous analysons contient-il cette phrase: « La disposition de l'article 13, alinéa 3, de la Convention reste intacte. » L'Exposé des motifs explique que les mesures transitoires prévues dans le projet pour ménager les droits acquis par l'industrie des instruments mécaniques ne concernent que le régime intérieur ou celui applicable à des pays ayant conclu des traités avec l'Allemagne; c'est dire qu'actuellement seuls les auteurs allemands, austro-hongrois et américains en bénéficieront. Nous résumerons ces mesures comme suit:

1. Le nouveau régime s'appliquera à toutes les œuvres qui prendront naissance après la mise en vigueur de la nouvelle loi.

2. Le nouveau régime ne s'appliquera pas à celles, parmi les œuvres musicales, qui auront été adaptées licitement à des instruments mécaniques avant le 1^{er} mai 1909, date à laquelle les décisions de la Conférence de Berlin étaient généralement connues et pouvaient être escomptées quant à leurs conséquences juridiques; lesdites œuvres resteront de reproduction libre.

3. Les compositions musicales qui auront été adaptées auxdits instruments entre le 1^{er} mai 1909 et le jour de la mise en vigueur de la loi nouvelle, donc dans un intervalle d'environ 18 mois, rentreront, à cette seconde date, sous le contrôle exclusif de l'auteur; cependant, pour tenir compte de cet état préexistant, il sera licite d'écouler les instruments et organes fabriqués dans cette courte période intermédiaire et de s'en servir encore en vue de l'exécution publique.

4. Enfin, les œuvres littéraires et musicales à l'égard desquelles l'auteur possédait jusqu'ici un droit d'auteur ou un droit exclusif partiel de contrôler l'adaptation à certains instruments perfectionnés, tels que le pianola (art. 22 de la loi de 1901), donnent matière à une réglementation spéciale pour le cas où l'auteur aura fait usage de ce droit exclusif; s'il l'a transféré à un tiers, celui-ci le gardera d'une façon exclusive aussi bien vis-à-vis de l'auteur que vis-à-vis des tiers, lesquels ne pourront tirer prétexte de cette cession rémunérée pour réclamer une licence. Et si l'auteur, sans avoir cédé son droit, a simplement permis à un tiers d'utiliser l'œuvre pour la reproduction mécanique, cette permission, même si elle a été accordée contre rémunération, ne comportera aucun droit pour des tiers à fonder

(1) V. *Droit d'Auteur*, 1909, p. 96 et 99.

sur elle une demande en licence et à exiger une permission analogue.

Ces solutions témoignent d'une grande sollicitude pour les droits positifs de l'auteur.

B. DROIT SUR LES REPRODUCTIONS (ÉDITIONS) ADAPTÉES AUX INSTRUMENTS MÉCANIQUES. — La protection des auteurs contre l'adaptation de leurs œuvres aux machines parlantes et chantantes ayant été étendue de la façon exposée ci-dessus, l'industrie dont il s'agit a exprimé le vif désir d'obtenir, à son tour, une protection contre la contrefaçon des disques, rouleaux, cylindres, etc., fabriqués souvent à grands frais. L'Exposé des motifs constate que cette question avait déjà été soulevée à la Conférence de Berlin, mais qu'elle n'y avait pas été traitée de plus près, comme se rattachant au droit industriel (v. déclaration de M. Wauwermans, Actes, p. 216). Pourtant le moment où l'industrie en question devra sacrifier en grande partie la liberté d'action dont elle jouissait jusqu'ici, est favorable pour résoudre ce problème dans un esprit d'équité. L'Exposé fait à cet égard les distinctions suivantes :

1. La protection pourra être réalisée sans difficulté sur le terrain du droit d'auteur, autant qu'elle reposera sur un débit personnel (*persönlicher Vortrag*), c'est-à-dire sur la reproduction sonore orale d'une œuvre devant l'appareil enregistreur, car si cette reproduction intermédiaire est fixée par un instrument, elle pourra être parfaitement assimilée à l'adaptation, au remaniement (*Bearbeitung*) d'une œuvre littéraire ou musicale. C'est alors le chanteur ou l'exécutant — non pas le fabricant de l'appareil enregistreur à qui, d'ailleurs, dans la pratique, le chanteur cédera régulièrement ses droits — qui devra être protégé comme tout autre auteur d'un remaniement en ce qui concerne l'étendue, la durée et la sanction de son droit d'auteur.

2. Il se peut que les instruments reproducteurs soient fabriqués sans l'intervention d'un artiste, intervention qui aurait lieu sous forme de récitation ou d'exécution individuelle; il pourra suffire pour cela d'exercer une activité technique telle que le perçage, l'estampage, la fixation méthodique des pointes, etc. Cependant même pour exercer une activité pareille, il est indispensable de posséder non seulement des connaissances techniques, mais aussi, en partie, des connaissances musicales et artistiques. Sans doute, dans bien des cas, les premières prévaudront tant et si bien que les conditions essentielles manquent pour faire naître un droit d'auteur, mais cela n'empêchera pas d'accorder la même protection que celle qui est accordée à l'exécutant (v. 1) dans chaque cas où celui

qui adapte l'œuvre à un instrument mécanique produira un travail artistique individuel; ce sera là une décision d'espèce.

Le projet de loi renferme donc la proposition suivante :

Lorsqu'une œuvre littéraire ou musicale est adaptée à des organes d'instruments servant à la reproduction, mécanique sonore, moyennant l'intervention personnelle d'un exécutant, l'organe ainsi confectionné sera traité comme le remaniement d'une œuvre. Il en est de même lorsque l'adaptation s'opère par le perçage, l'estampage, l'arrangement de pointes ou tout autre travail similaire et que ce travail doit être considéré comme une activité artistique. Dans le cas visé par la première phrase, c'est l'exécutant, et dans le cas visé par la seconde phrase, c'est l'adaptateur qui sera réputé remanieur de l'œuvre.

Cette terminologie exprime clairement qu'il ne s'agit pas là d'une création originale dont la reproduction serait soustraite au consentement de l'auteur de l'œuvre primordiale, mais bien d'une reproduction de seconde main qui sera protégée sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale (cp. art. 2 de la Convention révisée).

II. Cinématographie

Cette matière est régie par le nouvel article 14 de la Convention de Berne. D'accord avec cet article, il y a lieu de distinguer entre le droit exclusif de reproduction à l'aide du cinématographe et le droit sur les productions cinématographiques originales (v. aussi ci-dessus, p. 30).

En ce qui concerne le premier de ces droits, l'Exposé des motifs déclare qu'il est pour le moins douteux qu'à l'heure qu'il est, l'auteur d'une œuvre littéraire, d'un récit ou d'un drame, jouisse en Allemagne de la protection contre l'adaptation de cette œuvre à une représentation cinématographique, ce mode de reproduction différant essentiellement des moyens ordinaires de matérialiser une œuvre littéraire. Cependant, il importe d'assurer la protection garantie aux œuvres unionistes par la Convention nouvelle, également aux nationaux et de faire évoluer le droit interne dans ce sens. Le projet renferme dès lors les adjonctions nécessaires :

- a) en vue de réserver à l'auteur d'un écrit le droit exclusif d'utiliser les éléments de l'œuvre originale au moyen de la reproduction figurative (*bildliche Darstellung*) par la cinématographie ou par un autre procédé analogue;
- b) en vue d'interdire toute exhibition publique d'une reproduction figurative semblable, le terme exhibition (*Vorführung*) étant choisi par analogie avec la loi artistique de 1907.

Quant au droit sur les productions cinématographiques originales (v. art. 14, al. 2), l'Exposé constate que le droit allemand actuel les protège comme œuvres de photographie, mais, d'après lui, cela ne répond à la Convention révisée qu'autant qu'elle stipule pour ces créations une protection telle qu'elle est accordée aux œuvres artistiques⁽¹⁾. Au contraire, l'assimilation des dites productions aux œuvres littéraires ferait défaut, puisqu'en Allemagne, ce ne sont que les images représentées sous lesquelles apparaît l'action, qui font l'objet de la protection, non pas l'action elle-même représentée dans ces images. Dans le but de compléter la législation intérieure, le projet propose donc d'insérer dans la loi de 1907 sur les œuvres artistiques, laquelle concerne les créations de ce genre, l'article nouveau que voici :

Lorsqu'une œuvre reproduite par la cinématographie ou par un procédé analogue doit être considérée comme une production originale grâce aux dispositifs de la mise en scène ou aux combinaisons des incidents représentés, le droit d'auteur s'étend également à la reproduction figurative, sous une forme modifiée, de l'action représentée. L'auteur a le droit exclusif d'exhiber publiquement l'œuvre.

* * *

La publication du projet de loi résumé ci-dessus a engagé le Comité directeur du Cercle allemand de la librairie à adresser deux pétitions, l'une au Département impérial de la Justice, en date du 8 février, l'autre au *Reichstag*, en date du 14 février dernier⁽²⁾. Dans la première, les pétitionnaires demandent quelques réformes de détail parmi lesquelles nous relevons seulement le vœu de voir adopter la même terminologie au sujet de la notion de la publication (*Erscheinen*, *Veröffentlichen*), dans les deux lois de 1901 et de 1907⁽³⁾. La seconde pétition est consacrée à la question du délai de protection; en prévision d'un débat dans le *Reichstag* sur la prorogation du délai de 30 à 50 ans *p. m. a.*, le Cercle allemand reproduit une pétition qu'il a envoyée le 10 septembre 1908 à M. le Chancelier de Bülow, et dans laquelle il expose que cette prorogation constituerait une mesure rétrograde au point de vue de la diffusion générale des œuvres de

(1) Nous ne partageons pas la manière de voir que la protection accordée aux photographies et celle accordée aux œuvres d'art seraient, *en fait*, équivalentes; en tout cas, dans le régime unioniste qui réserve aux photographies une place à part (art. 3 et 7, al. 3), cette équivalence n'existe pas encore. V. pour les conséquences de la différence de traitement quant à la durée, ci-dessus, p. 30. L'affirmation qu'il y a équivalence en droit mérite d'être retenue.

(2) V. *Börsenblatt*, n° 39 et 45 des 17 et 25 février 1910.

(3) V. ci-dessus, p. 32, sur la divergence des termes par rapport à la durée de la protection.

l'esprit, ce qu'il entend démontrer par l'exemple des œuvres de Schopenhauer, Reuter, Löwe, Robert Schumann et surtout de celles de Beethoven et de Goethe qui, si elles étaient tombées dans le domaine public seulement en 1878 et 1883, n'auraient jamais pu féconder la vie intellectuelle allemande comme elles l'ont fait dans la sixième et la septième décade du XIX^e siècle. Le Cercle de la librairie réclame donc énergiquement le maintien du délai actuel qui, dit-il, a fait entièrement ses preuves et répond le mieux aux intérêts intellectuels et économiques de la nation allemande.

Mais le débat parlementaire en vue duquel le Cercle est entré en campagne interviendra-t-il? Décidément, la cause de l'extension de la durée de protection ne paraît guère populaire en Allemagne.

Jurisprudence

ALLEMAGNE

✕ DROIT DE MÉLODIE RECONNU PAR L'ARTICLE 13 DE LA LOI DE 1904; UTILISATION PERMISE DE MOTIFS ET DE THÈMES. — DROIT DE CITATION EN MATIÈRE MUSICALE.

(Tribunal supérieur de Leipzig, 2 mai 1908; Cour suprême de Saxe à Dresde, 24 février 1909. — Lauterbach et Kuhn c. Leuckart.)⁽¹⁾

Le compositeur Henri Noren a créé, sous le titre « *Kaleidoskop* », une composition exécutée pour la première fois en 1907 à Dresde, éditée ensuite par la maison Lauterbach et Kuhn et dont la dixième variation intitulée : *A un contemporain célèbre* — c'est à Richard Strauss que Noren entend rendre hommage — renferme des allusions voulues au thème principal de *La vie d'un héros*, par Strauss, ainsi qu'au thème dit de l'antagoniste de la même œuvre, thème utilisé par Noren encore dans la partie finale sous forme d'une double fugue. La maison Leuckart qui a édité l'œuvre de Richard Strauss a interdit à la maison Lauterbach la vente de l'œuvre de Noren, mais s'est vue interdire par cette dernière maison une action tendant à établir que l'utilisation de certains motifs de *La vie d'un héros*, de Strauss, ne saurait être défendue. Le Tribunal de première instance, après avoir consulté le collège des experts, s'est prononcé dans le même sens en s'appuyant sur les considérants que voici :

Le deuxième alinéa de l'article 13 de la loi sur le droit d'auteur interdit toute utilisation d'une œuvre musicale par laquelle une mélodie est, d'une manière reconnais-

sable, empruntée à l'œuvre pour servir de base à un travail nouveau. Si, d'accord avec le collège des experts, on arrive à nier que le thème principal et celui de l'antagoniste dans *La vie d'un héros*, de Strauss, soient des mélodies aux termes de la loi, la défenderesse n'a aucun droit d'interdire quoi que ce soit, et cela sans qu'il y ait lieu de rechercher quels sont les droits sur l'œuvre de Strauss qu'elle a acquis par le contrat du 17 janvier 1899. En effet, il n'est nullement contesté que l'œuvre musicale de Noren, tant dans son ensemble que dans la dixième variation et dans la fugue finale, doit être considérée comme une « œuvre originale » dans le sens de l'article 13, premier alinéa.

Or, au point de vue de l'art du compositeur de musique, ni le thème principal ni celui de l'« antagoniste » ne constituent une mélodie. Cela résulte sans aucun doute de l'avis du collège des experts. La science musicale distingue nettement entre le motif (*leitmotiv*), le thème ou la partie musicale et la mélodie. Tandis que le motif est la plus petite unité indépendante de la pensée musicale, et que le thème est l'enchaînement de motifs qui se répètent ou se succèdent, on entend par mélodie, conformément à l'étymologie de ce mot, — *melōdía* venant de *mēlos* (chant) et *ōdē* (ode, chant) — une suite de sons qui exprime la pensée musicale sous une forme artistique et chantable, en un ensemble bien coordonné et homogène. L'élément mélodieux peut se manifester dans le motif comme dans le thème musical, mais un motif mélodieux, un thème agréable ne constituent pas encore une mélodie. Qu'on envisage, en particulier, le thème principal de *La vie d'un héros* comme un thème mélodieux, il n'est pas pour cela une mélodie et le thème dit de l'antagoniste est directement et intentionnellement opposé à la mélodie.

Les motifs qui ont engagé le législateur à modifier la disposition de l'article 46 de la loi du 11 juin 1870, aux termes de laquelle était considérée comme contrefaçon la reproduction telle quelle d'un motif ou d'une mélodie, tirés d'une seule et même composition et qui n'ont pas été soumis à un remaniement vraiment artistique, en ce sens qu'il interdit désormais toute utilisation d'une œuvre musicale pour laquelle une mélodie est, d'une manière reconnaissable, empruntée à l'œuvre pour servir de base à un travail nouveau, sont exposés avec assez de clarté dans les comptes rendus sténographiques des délibérations du *Reichstag*, qui s'expriment à cet égard comme suit (10^e Législature, II^e session 1900/02, n° 97, p. 397, 398) :

« En ce qui concerne l'utilisation des œuvres musicales d'autrui, l'article 12, numéro 4, du projet (qui réserve à l'auteur le droit exclusif de faire des extraits ou arrangements pour une ou plusieurs voix) correspond à l'article 46 de la loi du 11 juin 1870. L'article 13, alinéa 2, en revanche, contient une innovation. De toutes parts on se plaint qu'en autorisant le remaniement artistique de motifs et de mélodies isolés, la loi actuelle conduit à l'insécurité juridique et facilite l'exploitation illicite. Il s'agit à cet égard notamment de variations, de fantaisies, de pot-pourris et autres compositions semblables faites à l'aide de mélodies indépendantes. La confection de tels morceaux est basée en majeure partie sur une simple application de la technique musicale et il n'est pas rare qu'elle soit inspirée uniquement par l'intention de battre monnaie avec l'œuvre d'un autre. Les expériences faites jusqu'ici ont démontré qu'il est difficile de déterminer exactement où commence le remaniement artistique proprement dit. Cependant, même lorsqu'il révèle une véritable originalité artistique, le remaniement empiète toujours sur le droit d'auteur à l'égard de l'œuvre originale, attendu que ce droit existe non seulement sur l'ensemble de celle-ci, mais encore sur chaque mélodie indépendante séparément. C'est pour cela que le projet ne fait aucune distinction et protège l'auteur, grâce à l'article 13, alinéa 2, contre tout emprunt reconnaissable qui sert de base à un travail nouveau, même si celui-ci constitue une œuvre artistique réelle. En présence du grand nombre d'œuvres déjà tombées dans le domaine public, on ne saurait dire que des limites trop étroites soient ainsi tracées à la création musicale. L'état de choses actuel n'a pas non plus révélé d'inconvénients; en effet, les membres de la Société des marchands de musique allemands se sont engagés, dans leurs statuts, à respecter les uns envers les autres le droit de mélodie (dans le sens de la loi française). Du reste, il résulte du texte de cette disposition qu'elle ne vise ni les reminiscences involontaires, ni l'emprunt scientifique qui ne se présente qu'en passant, comme, par exemple, dans le développement d'une symphonie. La question de savoir si, dans des cas analogues, les limites du permis ont été dépassées doit être plutôt tranchée conformément aux principes généraux et notamment à l'article 13, premier alinéa. L'article 13, alinéa 2, n'est pas davantage dirigé contre les compositions rentrant dans la catégorie des satires ou des parodies; car la pensée d'autrui ne sert alors pas de thème pour un nouveau développement, mais elle est choisie simplement comme point de départ d'une création nouvelle qui, en raison de son but humoristique, poursuit des effets tout autres que ceux obtenus par l'œuvre utilisée. »

La loi rejette donc l'ancienne distinction entre les remaniements artistiques et non artistiques et elle entend protéger l'auteur contre toute appropriation illicite de sa mélodie, tenant ainsi compte des efforts de ceux qui cherchaient à faire reconnaître légalement aussi en Allemagne le « droit

⁽¹⁾ V. le texte de ce jugement, communiqué par M. le docteur Mittelstaedt, dans *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht*, 1908, p. 247.

de mélodie » déjà admis en France. Mais précisément les motifs exposés ci-dessus démontrent clairement que la nouvelle protection plus étendue contre toute usurpation des pensées musicales d'autrui n'est conférée qu'à la « mélodie », la manifestation dans laquelle se reflète le plus clairement l'originalité de l'inventeur musical et qui forme encore toujours l'élément le plus attrayant et le plus populaire d'une œuvre musicale (la mélodie est l'âme de la musique), tandis que l'utilisation de motifs et de thèmes d'une autre œuvre reste toujours permise, à teneur du 1^{er} alinéa de l'article 13 de la loi, pourvu qu'elle serve de base à un travail artistique nouveau. Il est d'autant moins permis d'admettre qu'en employant le terme de « mélodie », le législateur ait entendu désigner une notion divergente qui englobe également le motif et le thème, qu'alors l'article 13, alinéa premier, qui renvoie sans restriction aucune au second alinéa de l'article 12, y compris le numéro 4, perdrait toute signification pour les œuvres musicales...

La différence de traitement établie ainsi quant à la protection de la musique d'autrui n'a rien qui choque, car un thème ou un motif est susceptible de faire l'objet des variations et des remaniements artistiques les plus divers; la mélodie, au contraire, grâce à sa forme achevée, ne supporte pas, sans perdre de son originalité, les transformations, les abréviations ou autres modifications. Dès lors, le remaniement d'un thème ou d'un motif peut constituer une création originale complètement nouvelle, tandis que l'emprunt d'une mélodie, qui ne peut être que total, équivaut le plus souvent à une exploitation intentionnelle de l'œuvre musicale d'autrui.

La Cour suprême de Saxe, nantie de l'appel interjeté contre cette décision, est arrivée à la même conclusion que l'instance inférieure et a maintenu la sentence de celle-ci, mais pour des motifs tout différents que nous reproduisons ci-après en extrait⁽¹⁾:

La Cour établit d'abord que la notion de la mélodie devrait *a priori* être empruntée à la science musicale, mais que celle-ci, comme l'a reconnu le collège des experts, n'a pas réussi à en donner une définition générale et solide. « On comprend que, dans un art dont les effets se font sentir surtout dans le domaine du sentiment, les lois soient plus relâchées, les expressions plus variables et que les notions échappent facilement à une analyse logique et raisonnable. A cela s'ajoute que

la langue musicale est une langue universelle, dans laquelle tous les peuples civilisés ont leur mot à dire; des œuvres de l'art de la musique peuvent survivre pendant des siècles, en sorte que des œuvres provenant des nations et des époques les plus diverses et créées sous l'influence des opinions musico-esthétiques les plus divergentes peuvent coexister. C'est pourquoi la tentative de déduire de la science de la musique une définition commune de la mélodie s'appliquant à toutes ces manifestations de l'esprit musical doit nécessairement se heurter à de grandes difficultés. »

Les tribunaux, s'ils veulent établir ce que c'est qu'une mélodie, doivent donc s'en rapporter à la loi et à la genèse de celle-ci.

La loi concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et musicales permet d'utiliser librement une œuvre, pourvu qu'il soit créé une œuvre originale (article 13, premier alinéa). Le deuxième alinéa de cet article, en interdisant toute utilisation d'une mélodie pour servir de base à une œuvre nouvelle, établit une exception en faveur des œuvres musicales. Cette exception repose sur l'idée que l'originalité et la valeur d'une œuvre musicale peuvent reposer sur une seule mélodie ou sur un petit nombre de mélodies, bien plus que l'originalité et la valeur d'une œuvre littéraire ne repose sur une seule idée ou sur quelques-unes des idées qui y sont exprimées. Il n'est pas possible d'exploiter un roman ou un poème de grande étendue comme une mélodie, dont la pensée musicale est susceptible de beaucoup plus de variations et de développements que la pensée du poète manifestée par des mots. C'est en raison de cette particularité de la musique que la mélodie participe bien plus à la valeur économique de la composition que la partie de l'œuvre littéraire à la valeur de l'ensemble de l'œuvre. Or, cette différence a motivé le fait que la mélodie jouit d'une protection spéciale. Il en résulte que l'on pourrait définir la mélodie au point de vue légal comme étant tout thème indépendant, formant un tout homogène, susceptible d'être développé et accessible à la paraphrase. La Cour d'appel refuse d'examiner la différence technico-musicale entre la mélodie et le motif, pour la raison que la mélodie est la notion principale, tandis que le motif est simplement une notion subordonnée. Il s'ensuit que le motif est protégé également lorsqu'il réalise la définition donnée ci-dessus.

Se basant sur les considérations juridiques qui précèdent, la Cour arrive à prononcer la sentence suivante: Le thème héroïque de Strauss répond sans aucun doute à ce que l'on entend par mélodie. C'est

une succession de sons indépendante, susceptible de variations, à laquelle l'homogénéité, l'achèvement quant à la forme musicale ne font pas plus défaut qu'à de nombreux leitmotifs de Wagner. En revanche, le thème de l'antagoniste ne constitue pas une mélodie. Sans doute, c'est là un motif indépendant, caractéristique, mais il est susceptible d'être continué sans fin; il manque, par conséquent, de l'achèvement nécessaire, n'est pas accessible à la paraphrase, attendu qu'il se borne à fournir l'élément d'opposition, de contraste, et n'admet aucun développement conçu dans une autre disposition d'âme ou sous d'autres formes.

Cependant, en ce qui concerne le thème principal, qui tombe sous le coup de l'article 13, alinéa 2, de la loi, la Cour reconnaît que l'utilisation en a été licite dans l'espèce et cela pour deux raisons qui résultent, non pas du texte de la loi, mais de la genèse de l'article 13 et des motifs exposés à l'appui de cet article.

La genèse de cette disposition permet de constater que le législateur a voulu empêcher en première ligne l'utilisation industrielle des mélodies d'autrui, telle qu'elle avait lieu jusqu'ici dans la production de quodlibets et de potpourris.

Le Gouvernement et le *Reichstag*, il est vrai, se sont déclarés d'accord pour accepter cette disposition parce qu'ils s'étaient rendu compte que seule la défense *absolue* d'adapter les mélodies d'autrui pouvait atteindre l'exploitation abusive qui se produisait dans ce domaine, mais ils s'étaient bien aperçus qu'ils apportaient ainsi une restriction à la libre faculté pour les artistes d'emprunter les mélodies d'autrui pour en faire la base de créations nouvelles et ils consentaient à cette restriction « uniquement dans le but de protéger l'intérêt matériel de l'auteur ou de son éditeur à l'exploitation exclusive de la valeur pécuniaire de la composition musicale et d'empêcher l'utilisation économique de la mélodie d'autrui » (v. Kuhn, *Melodieschutz*, p. 41 et s.)...

Il en résulte que l'utilisation d'une mélodie étrangère, du moins lorsqu'il s'agit, comme dans l'espèce, de la création originale d'un artiste sérieux, n'est frappée par la défense stipulée à l'article 13, alinéa 2, que lorsqu'elle est de nature à faire concurrence à l'œuvre originale, à en entraver la vente.

Or, selon les propres déclarations des défendeurs, le préjudice matériel n'entre pas en ligne de compte ici. Il est notamment impossible que la vente de *La vie d'un héros* de Strauss soit entravée par les allusions au thème principal de cette œuvre faites par Noren dans son « *Kaleidoskop* ».

⁽¹⁾ V. le texte *Sächsisches Archiv für Rechtspflege*, 1909, n° 13 à 15.

De même, l'exposé des motifs à l'appui de la loi, qui a une grande importance pour l'interprétation des dispositions concernant le droit d'auteur, admet qu'il existe des cas d'utilisation non soumis à l'interdiction précitée. Outre les satires et les parodies, l'exposé mentionne surtout l'emprunt occasionnel d'une mélodie, par exemple, dans le corps d'une symphonie, lorsque cet emprunt ne dépasse pas les limites du permis. Il est évident que, lorsqu'il s'agit de mélodies importantes et précieuses qui s'imposent à l'attention de l'auditeur et dominent les autres éléments musicaux dès qu'elles se font entendre, il n'est guère possible de distinguer entre le fait de l'emprunt accessoire, de la citation et la mise à contribution exclusive ou combinée de la mélodie étrangère dans la partie de l'œuvre symphonique où elle apparaît. Le collège des experts a admis au cas particulier qu'il existait une mise à contribution combinée des deux thèmes de Strauss. Le thème héroïque qui, dans l'opinion de la Cour d'appel, est seul à prendre en considération n'est pas cité dans la fugue finale du « *Kaleidoskop* »; dans la dixième variation, il est cité seulement deux fois (depuis la mesure 2 à la mesure 18, et depuis la mesure 38). On ne peut pas dire dès lors que les limites permises de la citation soient dépassées et que ce thème, pris en lui-même, ait servi de base pour la dixième variation.

La Cour arrive donc à la conclusion suivante :

« Le thème de l'antagoniste ne jouit pas de la protection prévue à l'article 13, alinéa 2, parce qu'il lui manque des éléments essentiels de ce qui constitue la notion légale de la mélodie. Il jouit seulement de la protection prévue à l'article 13, alinéa premier, contre les adaptations. Or, un remaniement de ce genre n'existe pas dans l'espèce et la partie défenderesse n'a pas non plus fait valoir un droit d'interdiction basé sur l'article 13, alinéa premier.

Le thème principal de Strauss constitue, en revanche, une mélodie dans le sens légal de ce terme. Mais, au cas particulier et étant données les circonstances spéciales, son utilisation rentre dans les emprunts qui sont licites parce que, de par leur nature, ils ne peuvent pas avoir pour effet de causer un préjudice matériel au titulaire du droit d'auteur, et échappent ainsi à l'article 13, alinéa 2, de la loi; cette utilisation ne va pas non plus au delà des limites d'une citation permise.

Il y a donc lieu de contester au défendeur le droit par lui revendiqué d'interdire cette utilisation. »

AUTRICHE

X TRADUCTION ET ADAPTATION ILLICITES D'UNE PIÈCE DRAMATIQUE ALLEMANDE.

(Cour de cassation. Audience du 3 avril 1909. — Heidkamp c. Kovar et Altmann.)

Au mois de septembre 1907, le directeur du théâtre *Urania* à Prague, M. G. Kovar, s'était adressé à une maison d'édition à Munich en la priant de lui procurer le droit de représentation de quelques nouveautés dramatiques; la maison précitée lui envoya la comédie intitulée *L'homme aux quatre femmes*, par Georges Heidkamp, auteur à Brême, qui fut acceptée et donna lieu à un contrat de représentation conclu entre les deux parties. Bien que le livre eût porté la mention « Droit de traduction réservé pour toutes les langues », le directeur du théâtre *Urania* fit traduire la pièce en tchèque par l'acteur Jaroslav Altmann, sans autorisation préalable; le traducteur alla même jusqu'à en changer le titre (*Mbohý Š*), à désigner la pièce comme « Farce », à modifier les caractères des personnages et les situations, à augmenter le nombre des rôles et à enlever des scènes entières; la pièce ainsi adaptée fut représentée quinze fois.

Sur la poursuite intentée par l'auteur de la pièce au directeur de théâtre et à l'adaptateur, la Cour supérieure de Prague acquitta les deux prévenus qui, d'ailleurs, ne contestèrent pas ces faits; elle admit que le changement de titre n'avait pas eu un but de tromperie et que, quant à la traduction et à l'adaptation, ils avaient agi de bonne foi, sans avoir en conscience de porter atteinte au droit d'auteur. Le plaignant fut même condamné aux dépens. Il déposa alors un recours en cassation et demanda l'annulation du jugement rendu à Prague en faisant valoir ce qui suit: Conformément à l'article 3 de la loi autrichienne du 26 décembre 1895, le droit d'auteur s'étend sur l'œuvre considérée dans sa totalité et dans ses parties. Or, le directeur du théâtre *Urania* n'a acquis que le droit de représenter la pièce, mais nullement celui de la modifier, de l'affubler d'un titre entièrement contraire aux intentions de l'auteur ou d'en avilir le genre, moins encore de la traduire; même si la mention de réserve du droit de traduction avait fait défaut sur l'ouvrage, ce qui n'était pas le cas, il aurait été inadmissible de faire bénéficier les prévenus de l'exception de la bonne foi⁽¹⁾; la confirmation de la sentence attaquée provoquerait la profonde

⁽¹⁾ S'il s'agit d'œuvres parues en Allemagne ou dues à des auteurs allemands, la mention de réserve n'est pas nécessaire pour obtenir, en Autriche, la protection du droit de traduction, v. Röthlisberger, *Die Sonder-Literaturverträge des deutschen Reiches*, p. 122 et 128.

méfiance des auteurs allemands à l'égard des directeurs de théâtre autrichiens.

La Cour de cassation annula le jugement précité comme étant entaché d'erreur en matière de droit; elle condamna les deux prévenus à 50 couronnes d'amende et à tous les dépens et renvoya le plaignant à faire valoir ses droits par voie civile.

BELGIQUE

X LETTRES MISSIVES, PROPRIÉTÉ DU DESTINATAIRE, PUBLICATION. — CORRESPONDANCE PRIVÉE NON LITTÉRAIRE ET NON CONFIDENTIELLE. — INAPPLICABILITÉ DE LA LOI DE 1886. — ACTE LICITE.

(Juge de paix de Bruxelles, 3^e canton. Audience du 16 juin 1909. — Rops c. Lamberty.)

Attendu que l'action tend à voir dire que c'est sans titre ni droit que le défendeur a publié, le 15 février 1909, cinq lettres adressées par feu Félicien Rops à Théo Hannon et un sonnet; à s'entendre condamner à payer à titre de dommages-intérêts la somme de 100 francs, et à s'entendre faire défense de mettre désormais en vente aucun exemplaire de ladite publication;

Attendu que si le destinataire d'une lettre missive en devient propriétaire par la transmission qui lui en est faite *animo donandi*, son droit de propriété n'est toutefois pas absolu, mais restreint dans une certaine mesure par le principe de l'inviolabilité du secret des correspondances privées (Aubry et Rau, t. VIII, § 760);

Attendu que la protection spéciale de la loi du 22 mars 1886 sur le droit d'auteur ne paraît devoir s'étendre aux lettres missives que pour autant qu'elles constituent une œuvre littéraire; c'est la production d'art que la loi protège, œuvre musicale, œuvre plastique, œuvre littéraire; or, la plupart du temps, la correspondance privée n'est pas une œuvre littéraire, elle se borne à la communication de faits divers, à l'expression de sentiments à leur occasion, sans qu'il se révèle chez l'auteur la moindre préoccupation d'art;

Attendu que, dans ces dernières conditions, il convient de rechercher uniquement si les lettres sont ou non confidentielles ou si l'auteur a marqué sa volonté d'en demeurer le propriétaire;

Attendu que la correspondance privée, non littéraire et non confidentielle, est la propriété du destinataire; qu'il lui est loisible de la publier à ses risques et périls;

Attendu que semblable publication pourrait, en effet, constituer, suivant la nature des lettres, une indiscrétion, une transgression du code des devoirs de l'amitié qui vaudrait à celui qui les publie la mése-

lime non seulement de l'auteur des lettres, mais éventuellement de tous « les honnêtes gens », ou bien même une offense à la considération ou à la mémoire de l'auteur pouvant donner ouverture à son profit ou au profit de ses héritiers à une action en dommages-intérêts ;

Attendu que les lettres de Félicien Rops publiées dans le numéro du 15 février 1909 de la *Vie intellectuelle*, quelque intéressantes qu'elles soient, tant en raison de la personnalité de leur auteur qu'en raison des idées qu'elles expriment et de leur style primesautier, ne peuvent être classées dans la catégorie des œuvres littéraires protégées par la loi du 22 mars 1886 ;

Que, d'autre part, elles n'ont nullement le caractère confidentiel ;

Attendu que le défendeur, loin de nuire par leur publication à la mémoire de Félicien Rops, a certainement contribué à relever l'éclat du mérite de cet artiste ;

PAR CES MOTIFS,

Donnons acte au demandeur de ce qu'il évalue l'action à 300 francs au point de vue de la compétence ; déclarons l'action recevable, mais non fondée.

NOTA. — Ce jugement reproduit dans le *Journal des Tribunaux* de Bruxelles (n° 2337, du 11 juillet 1909) est accompagné d'un article très intéressant de M. Charles Gheude, avocat à la Cour d'appel, qui, à la suite de l'étude de nombreux documents, arrêts et ouvrages, cités dans le travail, arrive aux conclusions suivantes que nous résumons :

La publication des lettres missives est, en principe, un droit pour le destinataire, mais ce droit se trouve restreint par la responsabilité éventuelle de l'auteur de la publication ; il faut donc rechercher dans quel cas il y aura lieu de condamner cette publication, licite en principe, de même qu'il s'agit de trouver les moyens de supprimer, en leurs sources mêmes, ces cas de prohibition. Les cas où la publication ne sera pas permise ou sera répréhensible peuvent être ramenés aux trois hypothèses suivantes :

a) Caractère confidentiel de la lettre missive, caractère relatif, à déterminer par les circonstances de fait ;

b) Atteinte au droit de propriété littéraire de l'auteur ou de ses ayants droit, sous réserve, toutefois, du cas où le droit de propriété littéraire a été abandonné soit expressément, soit tacitement, par l'auteur au profit du destinataire. Le juge appréciera, ici encore, selon les circonstances si, en transmettant sa lettre, l'expéditeur n'a pas renoncé à réserver sa propriété d'auteur et s'est dépouillé, au profit du desti-

nataire, de l'écrit considéré tant comme œuvre de son esprit que comme objet matériel. Mais, pour faciliter cette décision, il faudrait obliger les hommes de lettres à adopter la règle que s'ils désirent conserver leurs droits d'auteur sur leurs lettres missives, ils y en fassent mention par un mot, mot conventionnel ou à trouver (R. I. = Reproduction interdite). La solution serait la suivante : Le droit de publication existe, à moins que l'auteur, par une formule quelconque, ait marqué le caractère confidentiel ou de propriété privative de l'écrit par lui transmis ;

c) Atteinte aux intérêts d'autrui ou à la mémoire de l'auteur ou des siens résultant de la publication.

ÉTATS-UNIS

REPRODUCTION D'UN TABLEAU D'UN PEINTRE PÉRUVIEN. — NULLITÉ DU « COPYRIGHT » DU CESSIONNAIRE ALLEMAND, À DÉFAUT DE DROIT APPARTENANT À L'AUTEUR AUX ÉTATS-UNIS. — NON-APPLICABILITÉ DE LA CONVENTION DE MONTEVIDEO.

(Cour suprême. Audience du 24 mai 1909. — Bong c. Campbell Art Company.)

En 1899, un sieur Daniel Hernandez qu'on croyait être sujet espagnol et, en cette qualité, capable d'être protégé aux États-Unis, créa un tableau intitulé *Dolce far niente* ; le demandeur, sujet allemand résidant à Berlin, n'acquiesça pas ce tableau même, mais se fit céder le droit de reproduction à son égard par un acte dûment certifié en date du 8 novembre 1902. Sujet d'une nation qui avait établi la réciprocité de traitement vis-à-vis des États-Unis (v. *Droit d'Auteur*, 1894, p. 61), M. Bong, avant d'éditer une seule reproduction du tableau resté inédit, sollicita et obtint, à cette époque même, un droit d'auteur américain et fit apposer la mention *Copyright by Rich. Bong* sur une partie visible de l'œuvre de même que sur les exemplaires publiés ensuite. Il se croyait dès lors investi aux États-Unis du droit exclusif de reproduction par rapport à ce tableau et lorsque la défenderesse, une société de New-Jersey, établie pour ses affaires à New-York, en confectionna, exposa et mit en vente des copies non autorisées sous le titre *Sunbeam* par Hernandez, il lui intenta une action en contrefaçon et demanda, en vertu de l'article 4965 des Statuts révisés (v. *Droit d'Auteur*, 1894, p. 30), la confiscation des planches ayant servi à cette reproduction et de toutes les feuilles copiées ou imprimées, ainsi que la condamnation de la défenderesse à une amende de dix dollars pour chacun des 4000 exemplaires qu'elle avait en sa possession ou avait vendu ou

mis en vente, la moitié de la somme de 10,000 dollars devant être versée au demandeur et l'autre moitié attribuée au Trésor des États-Unis. Mais la défenderesse contesta l'assertion du demandeur d'après laquelle le peintre Hernandez était sujet espagnol, et elle affirma qu'il était citoyen péruvien, affirmation que le demandeur ne fut pas en mesure de réfuter ; il se limita à déposer l'acte de cession du droit de faire enregistrer le tableau en vue de la protection en Amérique de même que du droit exclusif de le reproduire en couleurs et par la voie de la gravure sur cuivre ou à l'eau-forte et de la lithographie, à l'exception, toutefois, de la photographie et des procédés photographiques monochromes.

La Cour de district et la Cour d'appel avaient écarté la demande pour le motif que Hernandez, en sa qualité de citoyen péruvien, dépourvu de tout droit à la protection aux États-Unis, ne pouvait pas non plus conférer aucun droit au demandeur. Celui-ci attaqua ces jugements en concluant que la loi du 3 mars 1894 garantit le droit d'auteur lorsque le requérant, propriétaire ou cessionnaire de l'auteur ou du propriétaire, est sujet d'un pays avec lequel les États-Unis sont entrés en rapports en matière de *copyright*, peu importe que l'auteur soit ou ne soit pas ressortissant à un de ces pays et qu'il puisse ou ne puisse pas prétendre à être protégé en Amérique. Le demandeur insista sur sa qualité de cessionnaire (*assign*) de l'auteur du tableau et sur sa qualité de sujet d'un pays lié avec les États-Unis dans ce domaine, et il déclara que les conditions requises par la loi américaine sur le *copyright* et particulièrement par l'article 13 de la loi du 3 mars 1894⁽¹⁾ sont entièrement remplies.

1. La Cour, tout en reconnaissant que cette thèse est défendue habilement par l'avocat du demandeur, déclare s'en tenir à ce qu'elle a exposé plus longuement dans le procès *American Tobacco Company c. Werkmeister* (v. *Droit d'Auteur*, 1908, p. 47 à 50) où elle a dit que « la législation sur le droit d'auteur doit moins protéger la possession et la jouissance de l'objet visible que garantir un monopole d'une durée limitée au droit de publier la production créée par le travail intellectuel de l'inventeur ». En examinant qui peut prétendre à un droit semblable, sanctionné par la loi, la Cour a défini le terme « ayants cause » de la façon suivante :

Il paraît évident que le terme « ayants cause » (*assigns*) qui figure dans l'article 4952 n'est pas utilisé pour décrire le caractère de la si-

(1) V. l'article 8 de la nouvelle loi du 4 mars 1909, *Droit d'Auteur*, 1909, p. 62. (Réd.)

tuation qu'a pu acquérir « l'auteur, l'inventeur le dessinateur ou propriétaire » sous le régime légal, puisque, tout aussi bien que ces personnes, les « ayants cause » de celles-ci peuvent obtenir, « sous la condition de remplir les prescriptions de ce chapitre », le droit exclusif d'imprimer, de publier et de vendre les œuvres. Cela semble établir que le Congrès a voulu investir les « ayants droit », avant l'obtention du *copyright*, de la même faculté d'acquiescer ultérieurement un droit d'auteur légal complet telle que l'auteur original, l'inventeur, le dessinateur ou le propriétaire le possède.

La Cour a également donné la définition explicite que voici du droit transmis :

Alors qu'il est certain que, dans notre pays, la propriété en matière de *copyright* est une création de la loi, la nature de cette propriété ressort de la reconnaissance de la différence qui existe entre le droit de reproduction et le droit consistant dans la possession purement matérielle de l'objet lui-même, et la loi doit être interprétée d'après l'intention du Congrès de protéger ce droit intangible à titre de rémunération pour le génie inventif, créateur de l'œuvre.

En d'autres termes, le cessionnaire tel que l'envisage la loi est celui qui obtient le transfert, non pas nécessairement du tableau, mais du droit de le reproduire. Ce droit ne repose pas uniquement sur la loi, comme le soutient le demandeur, mais il émane du peintre et est garanti par la loi au cessionnaire du droit du peintre. Cela ne fait pas de doute, car la Cour a dit encore :

Toutes ces considérations nous paraissent donc justifier la conclusion que la loi entend accorder aux ayants cause du titulaire original du droit au *copyright* sur un objet — c'est la Cour qui souligne ces mots — le droit de se procurer le *copyright* prévu par la loi, indépendamment de la propriété sur l'objet lui-même.

La même idée a été répétée lorsque la Cour a dû examiner dans ledit procès si l'exposition du tableau dans la Galerie royale constituait une véritable publication propre à entraîner pour le peintre, titulaire du droit d'auteur, la perte des bénéfices de la protection statutaire, et cela en ces termes :

Sous ce rapport, il importe de rappeler que la propriété appartenant à l'auteur ou au peintre sur sa création intellectuelle est absolue jusqu'à ce qu'il s'en dessaisisse.

Or, dans ledit procès, le peintre possédait le droit au *copyright* en sa qualité de sujet britannique, ce pays étant lié en matière de *copyright* avec les États-Unis, comme, du reste, aussi l'Allemagne dont le cessionnaire Werkmeister était ressortissant ; mais c'est le droit du peintre qui était considéré comme primordial et décisif pour résoudre le cas.

Il ne s'agissait pas alors d'un droit abstrait découlant simplement de la possession du tableau, mais d'un droit garanti par la loi et qui, transmis, faisait de la personne à laquelle il était transmis, le cessionnaire statutaire de droits conférés par la loi au cédant. « C'est l'objet matériel créé ou le droit d'imprimer, de publier, de reproduire, etc., l'œuvre qui rentre dans la protection de la loi »⁽¹⁾. Ce même droit de reproduction est en cause dans l'espèce et pas n'est besoin de rechercher quel droit aurait eu le demandeur en vertu du droit coutumier avant de solliciter le *copyright* américain et de publier son tableau (v. *White-Smith Music C^{ie} c. Apollo C^{ie}, Droit d'Auteur*, 1908, p. 114).

2. Ensuite on prétend que Hernandez, citoyen péruvien, peut revendiquer lui-même un droit d'auteur légal, le Pérou ayant adhéré à la Convention internationale de Montevideo ; on invoque à cet effet l'article 13 de la loi américaine qui est déclarée applicable à un citoyen ou sujet d'un État ou d'une nation étrangers, « lorsque cet État ou cette nation sont partie contractante d'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'Amérique d'y adhérer à leur gré »⁽²⁾. Si cela était tout ce que la loi renferme à ce sujet, la conclusion du demandeur pourrait paraître quelque peu fondée, mais la loi prévoit que l'existence de cette condition « sera déterminée par le Président des États-Unis qui fera des proclamations au fur et à mesure que l'application de la présente loi le rendra nécessaire ».

Cependant, on allègue que cette disposition est normative et que le droit est garanti indépendamment de l'action du Président, sa proclamation ne constituant qu'un moyen approprié pour constater le fait. Mais la Cour ne partage pas cette manière de voir qui ne peut pas non plus se fonder sur des précédents (suivent quelques espèces) et qui est contraire à la décision du Département d'État. La défenderesse fait valoir aussi, sans que le demandeur puisse le contester, que le Bibliothécaire du Congrès a toujours interprété la loi comme refusant la protection du droit d'auteur aux citoyens du Pérou. En outre, la Cour estime que la loi est claire et

subordonne le droit à la proclamation du Président ; cela a sa raison d'être : la loi a en vue la réciprocité des droits ; or, quel fonctionnaire est mieux qualifié pour déterminer les conditions dont ils doivent dépendre, que le Président ?

NOTA. — L'arrêt ci-dessus comporte un nouvel avertissement pour les cessionnaires de bien examiner l'origine des droits cédés et, en particulier, en ce qui concerne les droits à faire valoir aux États-Unis, la nationalité de l'auteur cédant (v. sur ce point les *Instructions* publiées déjà en 1899, *Droit d'Auteur*, 1899, p. 116 ; Cession des droits, p. 117 ; Étrangers titulaires d'un *copyright* : auteurs ; ayants cause). Peuvent seules faire l'objet d'une cession valable aux États-Unis les œuvres créées par des ressortissants des États suivants : Allemagne, Autriche, Belgique, Chili, Chine, Costa-Rica, Cuba, Danemark, Espagne, France, Guatemala, Grande-Bretagne, Honduras, Italie, Japon, Mexique, Nicaragua, Norvège, Pays-Bas, Portugal, Salvador et Suisse.

FRANCE

I

× CESSIION TOTALE DES DROITS SUR UN DRAME LYRIQUE ; CLAUSES PARTICULIÈRES DU CONTRAT CORROBORANT CETTE CESSIION. — AUTORISATION DONNÉE PAR LE CESSIIONNAIRE DE MONTER LA PIÈCE ; OPPOSITION INJUSTIFIÉE DE L'AUTEUR DU LIVRET. — SEUL DROIT MORAL, RÉSERVÉ À L'AUTEUR, DE SURVEILLER L'INTÉGRITÉ DE L'ŒUVRE.

(Tribunal civil de la Seine, 1^{re} ch. Audience du 25 mars 1909. — Maeterlinck c. Février, Messager et Broussan.)

M. Maeterlinck, auteur, en collaboration avec Février, du drame lyrique *Monna Vanna*, avait cru devoir s'opposer à la réception de la pièce à l'Académie nationale de musique et à sa représentation sur cette scène ; il a été débouté des fins de sa demande pour les motifs suivants :

« ...Attendu qu'aux termes d'un traité passé à Paris, le 15 juillet 1906, et versé aux débats par Maeterlinck et Février, ceux-ci ont déclaré céder à Heugel et C^{ie}, sans aucune restriction ni réserve que celles spécifiées dans l'acte, la propriété pleine et entière pour tous pays de leur drame lyrique intitulé *Monna Vanna* ; qu'ils ont stipulé qu'en conséquence de cet accord, Heugel et C^{ie} étaient subrogés dans tous leurs droits, et acquiesçaient le privilège d'éditer, publier, graver, imprimer, vendre ou louer ledit ouvrage, en partitions ou en parties d'orchestre ou dans toute autre forme que ce fût, et aussi de le traduire dans toutes les langues, et d'en

(1) Nous croyons qu'il y a là une citation inexacte et que le passage emprunté à l'arrêt du 2 décembre 1907 est le suivant : « La loi entend protéger, non pas l'objet matériel créé, mais le droit d'imprimer, de publier, de reproduire, etc. » (Réf.)

(2) V. sur la portée de cette disposition qui a passé dans la nouvelle loi du 4 mars 1909, *Droit d'Auteur*, 1891, p. 94 (Rapport du Département d'État au Président des États-Unis).

traiter sans obstacle pour la représentation, avec les théâtres de tous les pays, Maeterlinck se réservant seulement la publication du livret du texte seul;

« Attendu qu'aucune clause du traité ne réserve formellement aux auteurs le droit d'autoriser les représentations en France; que les termes de l'acte sont précis et formels, et ne prêtent à aucune ambiguïté; que l'ensemble de ses dispositions fait ressortir d'une façon évidente la volonté des deux auteurs d'abandonner à Heugel et C^{ie}, tout à la fois, le droit d'éditer l'œuvre, et le droit de la faire représenter sur les théâtres de tous les pays;

« Attendu que Maeterlinck allègue que, par le traité du 15 juillet 1906, il n'aurait cédé que le droit d'éditer *Monna Vanna*, et se serait réservé la faculté d'autoriser sa représentation en France, en vertu de ce droit moral, inaliénable et imprescriptible, qui est de l'essence de la propriété littéraire et artistique;

« Mais, attendu qu'un auteur peut incontestablement disposer, en faveur d'un tiers, de son droit de représentation, qui constitue, tout comme son droit d'édition, un démembrement de sa propriété; qu'une telle cession n'a rien de contraire à la loi; que le seul privilège qui lui demeure propre, nonobstant toute aliénation, est le droit moral de contrôle et de surveillance qu'il conserve sur les productions de son esprit, et qui lui permet de s'opposer à toute entreprise ayant pour résultat de compromettre l'intégrité de son œuvre et de trahir sa pensée; que vainement, Maeterlinck voudrait-il tirer argument de ce que, dans le texte du contrat, la clause autorisant Heugel et C^{ie} à « traiter sans obstacle pour la représentation avec les théâtres de tous les pays », suivrait immédiatement l'autorisation de traduire l'ouvrage dans toutes les langues, et en conclure que le droit de représentation concédé à Heugel et C^{ie} serait uniquement limité aux pays qui ne sont pas de langue française; que la phrase finale de l'article 2, par laquelle Maeterlinck se réserve la publication du livret du texte seul est, de son aveu, absolument générale, et s'étend à la France aussi bien qu'à l'étranger; qu'on ne saurait donner ainsi à la disposition relative au droit de représentation, une portée restreinte qui est en contradiction avec l'esprit même du traité et la généralité de ses termes;

« Attendu que Maeterlinck soutient que la réserve faite des droits d'auteur, en faveur de deux collaborateurs, le mandat donné à Heugel et C^{ie} de fixer et de toucher en leur nom les droits leur revenant sur les représentations à l'étranger, la stipulation d'une commission de 10 %

concédée à Heugel et C^{ie} pour le recouvrement de ces droits, le pouvoir donné à ces derniers d'exercer les poursuites judiciaires en exécution des traités, lois et conventions, et le partage par tiers entre les trois signataires du traité, des frais de poursuite, seraient exclusifs de toute idée de cession, par les auteurs, de leurs droits de représentation;

« Mais, attendu que les parties ont pu valablement insérer dans le contrat des clauses ayant pour but, soit de réserver aux collaborateurs tout ou partie de leurs droits d'auteur, malgré la cession de la propriété pleine et entière de leur œuvre, et augmenter ainsi le bénéfice qu'ils entendaient tirer de cette cession, soit de donner à Heugel et C^{ie} tout mandat, afin de les représenter, en conséquence du droit de propriété qu'ils lui avaient transféré, soit, enfin, de conclure tous traités au mieux des intérêts communs des parties; que ces clauses particulières ne sont, au contraire, qu'une conséquence de la cession totale consentie par Maeterlinck et Février, et n'ont d'autre but que de lui faire produire tous ses effets;

« Attendu que Maeterlinck et Février ayant, par le traité du 15 juillet 1906, cédé à Heugel et C^{ie} leur droit de faire représenter *Monna Vanna* sur les théâtres de tous les pays, et notamment, à Paris, Messager et Broussan ont pu valablement acquérir des cessionnaires l'autorisation de monter la pièce sur la scène de l'Opéra; que Maeterlinck est donc mal fondé à s'opposer à sa représentation, en revendiquant l'exercice d'un droit dont il s'est librement démis; etc. »

II

X CONTREFAÇON D'UN OPÉRA PAR LE CINÉMATOGRAPIE. — ÉDITION FORMÉE PAR LES BANDES CINÉMATOGRAPHIQUES. — REPRÉSENTATION ORGANISÉE PAR LA PROJECTION CINÉMATOGRAPHIQUE, EN TABLEAUX SUCCESSIFS, DE SCÈNES ANIMÉES, AVEC DÉCORS ET ACCOMPAGNEMENT DE MUSIQUE. — LIVRET DE « FAUST » CONSTITUANT UNE ŒUVRE ORIGINALE ET PERSONNELLE, NON UNE ADAPTATION DE L'ŒUVRE DE GÖTHE. — DOMMAGES-INTÉRÊTS.

(Cour d'appel de Paris, 1^{re} ch. Audience du 10 novembre 1909. — *Hloirs de Barbier, Carré et Gounod c. Kaiser.*)

Par décision du 7 juillet 1908 (v. *Droit d'Auteur*, 1908, p. 118), le Tribunal civil de la Seine, 1^{re} chambre, avait condamné les deux directeurs et propriétaires des deux entreprises parisiennes Cinéma-Théâtre et Kinéma, chacun, à 1500 francs de dommages-intérêts pour avoir plusieurs fois représenté, dans des vues cinématographi-

ques, les principaux tableaux de l'opéra *Faust* (livret de Barbier et Michel Carré, musique de Gounod), et cela avec décors, costumes et accompagnement de musique et de chants extraits de cet opéra et pour avoir ainsi presque servilement copié et adapté ce dernier. M. Kaiser, seul, ayant interjeté appel, la Cour a confirmé en principe ce jugement, en réduisant, toutefois, le montant des dommages; voici les considérants de cet arrêt:

« ...Considérant que Kaiser prétend qu'il n'est point démontré que ses représentations fussent la reproduction du *Faust*, de Barbier, Carré et Gounod, ou, au contraire, de toute autre pièce analogue tirée de l'œuvre de Goethe, mais qu'il n'affirme pas pourtant n'avoir point mis à sa scène cet opéra même; qu'à cette réticence, il convient d'ajouter les termes du programme distribué aux spectateurs et ainsi conçu: « *Faust*, opéra, musique de Gounod, en quinze tableaux. Ordre des vues: 1^{er} tableau: le Laboratoire du Docteur Faust; 2^e tableau: Vision de Faust, Apparition de Marguerite; 3^e tableau: la Kermesse, le Ballet, la Valse; 4^e tableau: la Liqueur de feu, Wagner et les Étudiants; 5^e tableau: Rencontre de Faust et de Marguerite; 6^e tableau: le Jardin de Marguerite Siébel; 7^e tableau: l'Armée de Valentin, Grand défilé; 8^e tableau: le Duel diabolique, Mort de Valentin; 9^e tableau: la Nuit de Valpurgis; 10^e tableau: les Ames des trépassés, la Vision; 11^e tableau: Ballet des Reines de beauté; 12^e tableau: l'Église, Marguerite et Méphistophélès; 13^e tableau: la Prison, Folie et mort de Marguerite; 14^e tableau: les Régions éthérées, Changement à vue, l'Ame de Marguerite monte au ciel; 15^e tableau: le Séjour des élus, Apothéose »;

« Considérant que ces tableaux sont exactement les mêmes que les scènes du livret de Barbier et Carré; qu'ils sont présentés dans le même ordre et avec les mêmes vocables, et qu'ils étaient accompagnés de morceaux de musique choisis dans le *Faust* de Gounod; qu'il résulte de ces circonstances que c'est l'œuvre des demandeurs qui a été représentée par Kaiser;

« Considérant que, sans doute, les principaux éléments de ce livret ont été puisés dans Goethe, mais que l'œuvre est néanmoins originale et personnelle par l'art scénique avec lequel ils ont été empruntés, classés, coordonnés, puis adaptés à la représentation théâtrale et utilisés pour les développements musicaux; que cette mise au point pour la rampe et pour la partition à écrire constituerait déjà un ouvrage littéraire dont la propriété a droit à la protection de la loi;

« Que, d'ailleurs, pour mieux réunir les qualités d'un bon livret, ses auteurs ont souvent employé des procédés scéniques qui leur sont personnels; que, par exemple, à l'opéra, Faust rencontre Marguerite à la Kermesse, et non dans la rue, comme dans l'épisode de Goethe, ce qui permet la représentation de toute la fête et de ses danses; que l'opposition, par les soldats, au démon des pommeaux d'épées en forme de croix ne se trouve point non plus dans Goethe et fournit au théâtre une idée dramatique à développer par le jeu des acteurs et le talent du compositeur; que le rôle de Siebel a été tout entier créé par Barbier et Carré pour obtenir, notamment, le contraste, dans le jardin de Marguerite, des fleurs négligées avec pitié et des bijoux agréés avec joie;

« Qu'en conséquence, les auteurs ont bien été lésés dans leurs droits de propriété et qu'ils étaient fondés en leur demande de réparation du préjudice dont ils se plaignent;

« Considérant que, vainement, Kaiser se prévaut du traité d'abonnement passé par lui avec la Société des auteurs et compositeurs de musique; qu'il ne s'applique, en effet, qu'aux fragments de pièces de théâtre exécutés sans décors, ni costumes, alors qu'il a représenté l'opéra de Gounod dans son intégralité, avec décors et costumes;

« Considérant, d'ailleurs, qu'il n'est point dénié que les lois des 19-24 juillet 1793 et 13-19 janvier 1794 doivent être interprétées largement; qu'il est constant que le film présenté au public par Kaiser et composé à l'aide d'une succession de photographies est une édition, au sens de la première loi, et que son ensemble, reproduisant, au théâtre, ouvert à tous, diverses péripéties du *Faust* de Gounod, est une représentation, au sens de la seconde;

« Sur la quotité des dommages-intérêts:

« Considérant que les héritiers Carré et consorts ont souffert un préjudice du fait de représentations illicites qui nuisent à d'autres matinées ou soirées données légitimement à leur profit; qu'il y a lieu de leur en accorder réparation;

« Considérant qu'ils réclament le douzième de la recette brute des représentations incriminées, mais qu'ils n'ont pris aucune précaution pour l'évaluer; qu'ils sont obligés, comme la Cour, de s'en rapporter aux quittances délivrées par l'Assistance publique pour ses droits après chaque représentation;

« Qu'il résulte de ces documents que Kaiser a fait une recette totale de 6162 fr. 25, dont le douzième est 513 fr. 50; que, sans doute, d'autres pièces étaient inscrites avec *Faust* au programme, mais qu'il est impossible de faire une ventilation pour

chaque œuvre, alors qu'au théâtre Kaiser, les spectateurs entrent et sortent à chaque instant et qu'au surplus, l'opéra de Gounod paraît avoir été la principale attraction; qu'il y a donc lieu de réduire les dommages-intérêts à 513 fr. 50.»

PAR CES MOTIFS :

« Confirme le jugement dont est appel par Kaiser, en ce qu'il a condamné ce dernier aux frais et à des dommages-intérêts; réduit, toutefois, ces derniers à la somme de 513 fr. 50;

« Ordonne la restitution de l'amende conignée; déboute les parties de toutes autres demandes, fins et conclusions;

« Et condamne Kaiser aux dépens d'appel. »

Nouvelles diverses

Conférence de Berlin

Préparation de la ratification de la Convention de Berne révisée. Manifestations diverses des intéressés⁽¹⁾

Allemagne. — Le « Projet de loi concernant la mise à exécution de la Convention de Berne révisée » a été rendu public, avant même d'être déposé officiellement au *Reichstag*, afin de permettre aux intéressés de se familiariser avec les problèmes ardu qu'il entend résoudre. Nous avons consacré à ce projet, qui été approuvé, en date du 10 mars, par le Conseil fédéral de l'Empire, une étude spéciale (v. ci-dessus, p. 32).

États-Unis. — Le rapport de M. Th. Solberg, chef du Bureau du droit d'auteur à Washington, sur l'année fiscale 1908-1909, se termine par une courte notice concernant la Conférence de Berlin à laquelle M. Solberg a assisté *ad audiendum*. Ce qui est significatif et ce qui prouve l'intérêt que M. Solberg n'a cessé de témoigner à l'œuvre de la Conférence, c'est le fait que le rapport contient, en annexe (p. 107 à 148), le texte, en français et en traduction anglaise, de la Convention révisée, du 13 novembre 1908, de même que le texte en anglais de la Convention de Berne de 1886 et, sous forme de tableau synoptique, de l'Acte additionnel et de la Déclaration interprétative de Paris de 1896. Une table des matières spéciale (p. 139 à 148) facilite les recherches à faire dans ces « *International Copyright Conventions* ». Ce ne sera certainement pas la faute de M. Solberg si les Américains ne se familiarisent pas avec la Constitution de l'Union internationale de Berne.

⁽¹⁾ V. *Droit d'Auteur*, 1909, p. 59, 86, 121, 136, 152; 1910, p. 15 et 25.

Grande-Bretagne. — La publication du rapport de la Commission préconsultative chargée d'étudier les conditions et modalités de l'adhésion de la Grande-Bretagne à la Convention du 13 novembre 1908 (v. numéro de janvier, p. 16) a été suivie de l'édition d'un nouveau *Blue Book* présenté au Parlement et contenant l'ensemble de l'Enquête organisée et des Témoignages présentés à la Commission précitée. Ce fort volume, intitulé *Minutes of Evidence taken before the Law of Copyright Committee together with an Appendix and Table of Contents* (269 pages), se compose de quatre parties dont la plus considérable (p. 1 à 170) reproduit le Bulletin sténographique des 9 séances publiques dans lesquelles la Commission a entendu et examiné 45 témoins choisis dans tous les milieux que le changement présumé de la législation anglaise sur le droit d'auteur pourrait affecter. Comme les témoins avaient à répondre à des questions posées soit par le président, soit par les membres de la Commission, la matière est divisée par questions et réponses, chaque question avec sa réponse correspondante étant numérotée à part; il y a ainsi non moins de 3901 paragraphes; ce système a permis d'analyser cette masse d'explications réciproques et de renseignements donnés de part et d'autre dans une table des matières explicite (p. 263 à 269), qui accroît considérablement l'utilité du volume. L'interrogatoire très instructif que la Commission a fait subir à M. Georges Maillard, président de l'Association littéraire et artistique internationale, est reproduit en langue originale et accompagné de la traduction en anglais.

Après l'audition des témoins, nous trouvons dans le volume les notes, exposés et mémoires rédigés par eux et envoyés d'avance à la Commission, en sorte qu'ils pouvaient servir de base à l'interrogatoire. Cette partie (p. 170 à 240) renferme des travaux très précieux tels que le « Résumé de la déposition de M. Maillard » (p. 194 à 201); ce sont les deux questions connexes de la protection des œuvres musicales et de la reproduction de ces œuvres à l'aide des instruments mécaniques, qui ont fourni matière au plus grand nombre de déclarations et de constatations. Dans les deux dernières parties du volume, il y a une série de documents, soit fournis par les témoins, soit consultés par la Commission au cours de ses délibérations; nous y avons remarqué surtout un avant-projet de loi concernant la protection des œuvres d'art, élaboré par la *Artistic Copyright Society* en avril 1909, et diverses informations relatives à la protection des œuvres d'art appliqué. Toute cette publication représente

une somme colossale de labeur consciencieux qui est dû, en grande partie, au secrétaire de la Commission, M. T. W. Phillips; elle conservera sa valeur, principalement pour les théoriciens, car l'on y sent battre les pulsations de la vie réelle.

Hongrie

Situation de la protection internationale des auteurs

Dans un article intitulé « Protection de la propriété industrielle et des œuvres littéraires » et publié dans la *Revue de Hongrie* (n° 4 du 14 avril 1909), M. Louis Ballai, président de l'Office royal hongrois des brevets, chargé également du service du droit d'auteur, examine brièvement l'attitude prise par la Hongrie en matière de protection internationale des auteurs et spécialement à l'égard de la Convention de Berne. M. Ballai constate que les écrivains et les éditeurs hongrois ont été d'abord également hostiles à l'adhésion de leur pays à ladite Convention, « les premiers donnant pour prétexte que, dans l'intérêt du développement de la culture nationale, il ne serait pas prudent de se lier, les seconds invoquant aussi l'intérêt national et estimant que les œuvres des auteurs hongrois devraient, sans aucune difficulté, être érigées en trésor commun ». Toutefois, il s'est produit, dans ces derniers temps, un revirement sensible des idées auquel le fait que l'œuvre d'un dramaturge hongrois a été représentée récemment, sans autorisation préalable, en Amérique, n'a pas été étranger. Mais, comme les opinions des milieux hongrois intéressés ne sont pas encore suffisamment arrêtées, le Gouvernement n'a pas cru devoir s'occuper de cette question, laissée en suspens, et comme la Convention de Berne a été révisée dans l'intervalle, sans que le public hongrois ait été renseigné suffisamment sur cette révision, il est à présumer qu'un laps de temps assez considérable s'écoulera encore avant que le Gouvernement examine officiellement l'entrée de la Hongrie dans l'Union internationale.

Congrès et assemblées

VII^e SESSION

du

CONGRÈS INTERNATIONAL DES ÉDITEURS à AMSTERDAM

PROGRAMME

La septième session du Congrès inter-

national des éditeurs aura lieu à Amsterdam du 18 au 22 juillet 1910; nous rappelons que le congrès n'est ouvert qu'aux éditeurs de livres, de musique, d'œuvres artistiques et de revues ou autres publications périodiques; il y sera traité des questions présentant un intérêt international et se rapportant aux droits des auteurs sur les œuvres littéraires et artistiques, aux droits d'édition et au commerce qui se fait avec toutes ces productions ou publications. Comme dans les sessions précédentes, trois sections seront formées: A. Droits de l'auteur et questions se rattachant à l'édition des œuvres littéraires; B. Commerce de librairie; C. Questions musicales. — Les sujets examinés au préalable dans ces sections seront transmis par elles, s'il y a lieu, à l'assemblée générale qui délibérera et votera en séance plénière sur les conclusions formulées ou les vœux proposés.

Voici les titres des rapports dont le Congrès sera saisi à Amsterdam:

- 1^o Classification des vœux antérieurs du Congrès; par M. J. Hetzel, Paris.
- 2^o La Conférence de Berlin de 1908 en rapport avec la Convention de Berne; par M. E. Vandeveld, Bruxelles.
- 3^o La Conférence de Berlin et la ratification de la Convention de Berne révisée; par M. H. Morel, Berne.
- 4^o La critique littéraire et la vente des livres; par M. Rodriguez Novas, Madrid.
- 5^o Exposé des additions les plus importantes qui ont été faites à la loi sur le droit d'auteur aux États-Unis, loi votée le 4 mars 1909 et mise en vigueur le 1^{er} juillet; par M. Geo Haven Putnam, New-York.
- 6^o Par quels moyens parviendra-t-on à maintenir dans les pays de l'Europe et de l'Amérique le prix fort pour la vente des livres neufs aux particuliers. — Projet d'une convention internationale pour le maintien du prix fort; par M. W. P. van Stockum, Jr., La Haye.
- 7^o Le maintien du prix de Catalogue et la suppression du prix trop fort; par M. Max Leclerc, Paris.
- 8^o La maison d'expédition de la Librairie Néerlandaise à Amsterdam, son organisation et son administration; par M. K. Groesbeek, Amsterdam. — Conclusion de M. J. Hetzel, Paris.
- 9^o Les agences littéraires comme intermédiaires entre éditeurs et auteurs dans la publication du livre; par M. W^m Heine-mann, Londres.
- 10^o L'impression des titres sur le dos des reliures des livres; (rapporteur à déterminer).
- 11^o L'influence de la publication de réimpressions à bon marché et reliées sur

la vente de livres d'un prix plus élevé; par M. Arthur Spurgeon, Londres.

- 12^o Le développement du droit d'auteur en Allemagne pour les instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique, après la révision de la Convention de Berne à Berlin en 1908; par M. Gustav Bock, docteur en droit, Berlin.
- 13^o Facilitation et organisation internationale de placement des commis-libraires à l'étranger; par M. Victor Ranschburg, Budapest.
- 14^o Réforme des tarifs postaux dans l'intérêt de la distribution des publications périodiques; par M. Victor Ranschburg, Budapest.
- 16^o Proposition de préparer la publication d'une encyclopédie de la librairie internationale; par M. Carl Junker, Vienne.

L'ordre du jour de la session est donc assez chargé. D'autre part, le Comité d'organisation, qui est présidé par M. W. P. van Stockum, Jr., et dont M. de Vries est le secrétaire⁽¹⁾, promet qu'il ne négligera rien qui puisse contribuer à rendre le plus agréable possible le séjour des congressistes en Hollande, et l'on peut affirmer d'avance que cette promesse sera plus que remplie.

Ainsi qu'il résulte de la liste des travaux, la Convention de Berne y occupe une place importante et, en fait, c'est la position de la Hollande vis-à-vis de l'Union internationale, sur laquelle se concentrera l'intérêt principal des congressistes ainsi que des milieux qui suivront leurs délibérations.

Le Bureau international a publié et met en vente un **Recueil des Conventions et traités concernant la propriété littéraire et artistique**.

Ce Recueil se compose de deux parties, dont l'une contient les textes en français et l'autre ces mêmes textes dans les langues des pays contractants (dansk, deutsch, english, español, italiano, magyar, nederlandsch, norsk, portuguez, romaniéi, svensk).

Une Introduction générale, des Notices historiques concernant les divers pays, en langue française, et deux Tables des matières complètent ce recueil; il forme un volume, grand in-octavo, de près de 900 pages, imprimé sur papier fabriqué spécialement.

Prix: fr. 15.

S'adresser: à Berne, au BUREAU INTERNATIONAL DE L'UNION LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE; à Paris, chez MM. PICHON & DURAND-AUZIAS, libraires-éditeurs, 20, rue Soufflot; à Leipzig, chez M. G. HEDELER, libraire-éditeur, Nurnbergerstrasse, 18.

(1) M. de Vries, dont l'adresse est: Singel, 146, Amsterdam, se charge de fournir aux congressistes tous les renseignements au sujet des logements, etc.