

LE DROIT D'AUTEUR

ORGANE MENSUEL DU BUREAU INTERNATIONAL DE L'UNION

POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES, A BERNE

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale: ACTES EN VIGUEUR ENTRE LES PAYS UNIONISTES DEPUIS LE 9 SEPTEMBRE 1910, p. 129.

ADHÉSION A LA CONVENTION DE BERNE RÉVISÉE, DU 13 NOVEMBRE 1908. — ESPAGNE, p. 129.

MESURES PRISES PAR LES ÉTATS DE L'UNION POUR L'EXÉCUTION DE LA CONVENTION DE BERNE RÉVISÉE, DU 13 NOVEMBRE 1908. — FRANCE. Décret portant promulgation de la Convention de Berne révisée (du 2 septembre 1910), p. 130.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales: LA NOUVELLE LOI ALLEMANDE DU 22 MAI 1910 CONCERNANT LA MISE A EXÉCUTION DE LA CONVENTION DE BERNE RÉVISÉE. La question des instruments chantants et parlants; protection des adaptations et du droit d'adaptation d'œuvres intellectuelles à ces instruments, p. 130. — LE CONTRAT D'ÉDITION. Modèle de contrat pour la reproduction d'une œuvre originale par un procédé graphique, p. 136.

Jurisprudence: ALLEMAGNE. Opéra *Carmen*; musique tombée dans le domaine public; texte original du livret encore protégé comme écrit; droits indépendants. I. Reproduction d'une traduction allemande autorisée du livret, publiée en Autriche

en 1875; atteinte au droit d'auteur sur le texte original; droit de traduction subsistant en vertu de la Convention de Berne, p. 138. — II. Représentation permise de l'opéra sans paroles ou avec un texte nouveau; maintien du droit de traduction et de représentation du librettiste sur sa version, p. 140. — BELGIQUE. Contrefaçon partielle d'un ouvrage; but commercial; bénéfice indirect, p. 142. — FRANCE. Prétendue reproduction, en films cinématographiques, d'une œuvre dramatique; sujet emprunté au domaine public; non-imitation de la forme originale, p. 142.

Nouvelles diverses: CONFÉRENCE DE BERLIN. Ratification ou préparation de la ratification de la Convention de Berne révisée. Manifestations diverses des intéressés (Espagne, Norvège), p. 143. — RÉPUBLIQUE ARGENTINE. Promulgation d'une nouvelle loi sur le droit d'auteur, p. 143. — AUTRICHE. Le commerce des productions intellectuelles et la protection internationale des auteurs, p. 143. — FRANCE. Signature d'un traité avec le Japon concernant la protection réciproque, en Chine, des droits des auteurs nationaux, p. 143. — GRANDE-BRETAGNE. Condamnation sévère de contrefacteurs, p. 144. — Les droits d'auteur et l'impôt sur le revenu, p. 144. — HONGRIE. Les auteurs hongrois et les États-Unis d'Amérique, p. 144.

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale

ACTES EN VIGUEUR ENTRE LES PAYS UNIONISTES

DEPUIS LE 9 SEPTEMBRE 1910⁽¹⁾

A. Convention de Berne révisée, du 13 novembre 1908

A) Sans réserve:

ALLEMAGNE	LIBÉRIA
BELGIQUE	LUXEMBOURG
ESPAGNE	MONACO
HAÏTI	SUISSE

B) Avec réserves:

FRANCE } Œuvres d'art appliqué (maintien
TUNISIE } des stipulations antérieures).
JAPON: 1. Droit exclusif de traduction (art. 5
de la Convention de Berne de
1886, révisé par l'Acte addition-
nel de Paris de 1896).

2. Exécution publique des œuvres musicales (art. 9, al. 3, de la Convention de Berne de 1886).

NORVÈGE: 1. Œuvres d'architecture (art. 4 de la Convention de Berne de 1886).

2. Articles de journaux et de revues (art. 7 de la Convention de Berne de 1886).

3. Rétroactivité (art. 14 de la Convention de Berne de 1886).

B. Convention de Berne de 1886, Acte additionnel et Déclaration interprétative de Paris de 1896

DANEMARK. ITALIE.

C. Convention de Berne de 1886 et Acte additionnel de Paris de 1896

GRANDE-BRETAGNE.

D. Convention de Berne de 1886 et Déclaration interprétative de Paris de 1896

SUÈDE.

ESPAGNE

ADHÉSION

à

LA CONVENTION DE BERNE RÉVISÉE DU 13 NOVEMBRE 1908⁽¹⁾

Par une note complémentaire du 4 octobre 1910, la Légation d'Espagne à Berne a transmis à M. le Président de la Confédération suisse une communication du Gouvernement espagnol, d'après laquelle la Convention de Berne révisée pour la protection des œuvres littéraires et artistiques est entrée en vigueur dans le Royaume d'Espagne le 9 septembre 1910 comme dans les onze pays qui l'ont ratifiée également; que l'accession de l'Espagne à cette Convention comporte celle de tous les territoires dépendant de la Couronne espagnole, et que le texte traduit de la Convention de Berne révisée a été publié dans la *Gaceta de Madrid* du 9 septembre 1910.

Cette communication sera portée par le

⁽¹⁾ Ce tableau récapitulatif sera tenu à jour, et paraîtra de nouveau après chaque modification.

⁽¹⁾ V. notre dernier numéro, p. 113.

Conseil fédéral suisse à la connaissance des Gouvernements des Pays unionistes.

FRANCE

DÉCRET

portant promulgation de la

CONVENTION INTERNATIONALE REVISANT LA CONVENTION DE BERNE POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES, SIGNÉE À BERLIN LE 13 NOVEMBRE 1908

(Du 2 septembre 1910.)⁽¹⁾

Le Président de la République française,
Sur la proposition du président du Conseil, Ministre de l'Intérieur et des Cultes, du Ministre des Affaires étrangères et du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

Décète :

ARTICLE 1^{er}. — Le Sénat et la Chambre des députés ayant approuvé la Convention internationale revisant la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques signée à Berlin, le 13 novembre 1908, par la France, l'Allemagne, la Belgique, le Danemark, l'Espagne, la Grande-Bretagne, l'Italie, le Japon, la République de Libéria, le Luxembourg, Monaco, la Norvège, la Suède, la Suisse et la Tunisie et les ratifications de cet acte ayant été déposées à Berlin par la France, l'Allemagne, la Belgique, la République d'Haïti qui a adhéré à ladite Convention, le Japon, la République de Libéria, le Luxembourg, Monaco, la Suisse et la Tunisie, la France, se basant sur l'article 27 de ladite Convention, ayant effectué le dépôt de ses ratifications avec la réserve suivante : « En ce qui concerne les œuvres d'art appliqué à l'industrie, les Gouvernements français et tunisiens resteront liés aux stipulations des conventions antérieures de l'Union pour la protection des œuvres littéraires et artistiques », ladite Convention recevra sa pleine et entière exécution à partir du 9 septembre 1910.

(Suit le texte de la Convention de Berne révisée.)

ART. 2. — Le président du Conseil, Ministre de l'Intérieur et des Cultes, le Ministre des Affaires étrangères et le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret.

Fait à Rambouillet, le 2 septembre 1910.

A. FALLIÈRES.

Par le Président de la République :

Le Président du Conseil, Ministre de l'Intérieur et des Cultes,
ARISTIDE BRIAND.

Le Ministre des Affaires étrangères,
S. PICHON.

Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,
GASTON DOUMERGUE.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LA NOUVELLE LOI ALLEMANDE DU 22 MAI 1910

CONCERNANT

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

LA QUESTION DES INSTRUMENTS CHANTANTS ET PARLANTS; PROTECTION DES ADAPTATIONS ET DU DROIT D'ADAPTATION D'ŒUVRES INTELLECTUELLES À CES INSTRUMENTS

A plusieurs reprises il a été affirmé, lors de l'élaboration de la loi allemande du 22 mai 1910, que le législateur a eu à vaincre des difficultés extraordinaires d'ordre juridique et économique, moins pour mettre la législation intérieure en harmonie avec la Convention de Berne révisée que pour donner à cette Convention son effet plein et entier dans les parties dont l'exécution est confiée aux États contractants. Cette affirmation se rapporte presque intégralement à la question des instruments mécaniques. Aussi croyons-nous pouvoir concentrer notre examen sur ce problème principal.

Nous ne reviendrons donc pas sur les autres points esquissés dans nos articles successifs concernant la genèse de la loi (*Droit d'Auteur*, 1910, p. 25, 32 à 37, 55 et 70), tels que le droit exclusif de reproduction à l'aide du cinématographe et le droit sur les productions cinématographiques originales, ou le débat pour ou contre l'extension du délai de protection, laquelle n'a pas trouvé grâce devant les autorités législatives, le délai actuel de 30 ans *p. m. a.* étant considéré comme un « compromis équitable » entre les droits de l'auteur et les besoins intellectuels de la communauté, ou enfin l'interprétation du traitement réservé par l'article 18 de la loi du 19 juin 1901 aux divers éléments insérés dans les publications périodiques,

interprétation qui ne présente pas un intérêt international proprement dit et qui continuera à occuper les tribunaux allemands malgré les opinions émises à ce sujet par les parlementaires⁽¹⁾.

La loi du 22 mai dernier est entrée en vigueur le même jour que la Convention de Berne révisée, soit le 9 septembre 1910; à coup sûr, elle ne manquera pas d'intéresser vivement un grand nombre d'autres pays unionistes et non unionistes⁽²⁾.

En abordant cette étude des dispositions spécialement relevées, nous suivrons l'ordre adopté par la loi elle-même; nous nous occuperons donc d'abord de la protection garantie aux reproductions mêmes d'œuvres adaptées à des instruments mécaniques, reproductions matérialisées dans des bandes, disques, rouleaux, cylindres, etc., et ensuite seulement de la solution donnée à la protection du droit de reproduction ou d'adaptation d'œuvres de l'esprit auxdits instruments. Une riche documentation nous servira d'auxiliaire, aussi bien les comptes rendus sténographiques des deux séances dans lesquelles le *Reichstag* a discuté la loi en première et seconde lecture que les procès-verbaux des quatre séances de la Commission préconsultative de 14 membres du *Reichstag*, assistés de six plénipotentiaires et de quatre commissaires du Conseil fédéral de l'Empire⁽³⁾. Cette commission a également fait subir au projet de loi une double lecture au cours de laquelle elle a voté sur non moins de 14 amendements formulés par écrit, tout en liquidant les nombreuses pétitions adressées aux pouvoirs publics⁽⁴⁾.

I

Protection des adaptations d'œuvres aux instruments mécaniques

Les fabricants de machines parlantes et chantantes dépensent souvent de fortes sommes pour se procurer des éditions (dis-

⁽¹⁾ V. *Frankfurter Zeitung* du 6 mai 1910.

⁽²⁾ Rappelons que la nouvelle loi américaine sur le *copyright*, du 4 mars 1909, qui sanctionne le système du tantième légal en matière de reproduction d'œuvres musicales à l'aide d'instruments mécaniques, ne sera rendue applicable, sur ce point, aux œuvres des auteurs d'États étrangers que si ceux-ci garantissent la réciprocité aux États-Unis.

⁽³⁾ *Bericht der 13. Kommission*, n° 447, 45 pages in-4°; Bulletin sténographique des 61^{re}, 78^{re} et 80^{re} séances du *Reichstag*, p. 2278 à 2291; 2842 à 2857; 2939.

⁽⁴⁾ Pétitions : Association allemande des propriétaires de salles de concert et de l'Union des sociétés d'hôteliers allemands (facilités pour l'exécution des œuvres musicales, suppression des rigueurs devant être supportées dans la perception des droits d'auteur); Société des marchands de musique allemands (pétition, v. *Droit d'Auteur*, 1910, p. 55); Union des orchestres allemands (exécutions organisées dans un but de bienfaisance); Chambres de commerce de Munich, Instenbourg, Gladbach; Börsenverein (protestations contre l'extension du délai de protection).

ques, bandes, cylindres, etc.) particulièrement soignées d'œuvres littéraires ou musicales sous forme d'adaptations spéciales à ces machines, soit qu'ils engagent certains exécutants de marque à servir d'intermédiaires pour l'émission d'ondes sonores reproduisant l'œuvre et pour la transmission de ces ondes dans l'appareil enregistreur, soit qu'ils confient le travail de la transcription de l'œuvre sur cet appareil à des mains particulièrement habiles. Les adaptations ainsi obtenues étaient exposées jusqu'ici à être contrefaites et les concurrents ne se faisaient pas faute de les reproduire à leur tour, parfois en des reproductions fort défectueuses, vendues à très bas prix, sans aucun égard pour le travail intellectuel distinct qu'elles représentent et auquel elles ont donné corps.

La loi nouvelle met fin à cette exploitation usurpatrice qu'on a vainement essayé de combattre en invoquant les dispositions légales pour la répression de la concurrence déloyale; elle sanctionne un droit d'auteur de seconde main, qui est assimilé au droit de remaniement en faveur du remanieur d'une œuvre. Ce droit est absolu vis-à-vis des tiers, mais dépend de celui que l'auteur d'une œuvre originale encore protégée et utilisée de cette manière possède sur celle-ci; il ne pourra être exercé, comme, d'ailleurs, celui sur toute autre reproduction transformée de l'œuvre, que s'il ne porte pas préjudice aux droits de cet auteur (cp. Convention de Berne révisée, art. 2, al. 2). Il devient complètement indépendant lorsqu'une œuvre tombée dans le domaine public fait l'objet d'une utilisation semblable.

Dans le sein de la Commission il a encore été entendu expressément qu'il importe peu que la matérialisation de l'œuvre ainsi créée fasse ou ne fasse pas partie intégrante de l'instrument, que l'organe portant l'empreinte des ondes sonores soit interchangeable ou non, qu'il forme un accessoire à part pouvant être vendu isolément, comme c'est le cas pour les disques de phonographes ou de gramophones, ou un élément fixe et inséparable de l'instrument, comme parfois dans les orgues de Barbarie et les orchestrions. Le texte choisi (*Vorrichtungen für Instrumente*) et le terme «notamment» qui, dans l'article 12, précède l'énumération des organes interchangeables, montre qu'il ne s'agit là que d'exemples d'une notion qui embrasse tous les instruments de reproduction sonore, sans exception.

Les questions de détail que soulève ce nouveau droit seront examinées ci-après.

1. Adaptation par la voie de l'exécution personnelle. — L'exemple qui a été cité

tout naturellement est celui du ténor Caruso chantant un air de musique devant l'appareil enregistreur; cette exécution personnelle de l'œuvre originale fait que celle-ci sera désormais livrée à la reproduction sonore par les industriels qui ont engagé l'artiste pour chanter, sous cette forme particulière que son débit a donnée à l'œuvre. L'interprétation individuelle du morceau est pour le chanteur la source d'un droit d'auteur dérivé, savoir le droit du remanieur, comme le serait aussi l'interprétation originale d'un monologue par un acteur ou la récitation d'une poésie par un rapsode.

Le cas de Caruso a donné l'éveil pour écarter une difficulté cachée. Si Caruso, disait-on en Commission, chantait son morceau dans le cornet acoustique récepteur d'un phonographe à New-York ou à Vienne, le droit qui serait dû à un auteur ne ressortissant pas à l'Empire allemand aurait son origine en dehors de l'Allemagne et ne serait dès lors pas protégé; cela découlerait de l'article 55 de la loi de 1901 qui en subordonne la protection à l'édition première de l'œuvre étrangère sur le territoire de l'Empire. L'industriel allemand aurait donc fait un sacrifice inutile en se faisant céder un droit entaché de nullité en Allemagne. C'est pour cette raison que la disposition de l'article 12 a été élargie par une adjonction d'après laquelle l'édition sera, dans ce cas, remplacée par la reproduction des organes mécaniques. Cela signifie qu'il suffit pour un fabricant allemand de confectonner dans le pays l'édition, c'est-à-dire les exemplaires multiples des organes impressionnés, quand bien même la première fixation de la voix de l'exécutant aurait lieu à l'étranger.

Mais, qui sera le titulaire du droit, si l'exécution est due à une pluralité de personnes, par exemple à un orchestre? On a fait observer à ce sujet dans la Commission que c'est là une question de fait. Il y a lieu de se demander dans chaque espèce qui a été l'auteur de la production artistique, si c'est le chef d'orchestre ou l'orchestre considéré comme entité quant à son jeu.

2. Adaptation par la voie de la fabrication directe des organes mécaniques. — Fréquemment l'œuvre est adaptée à l'instrument, non pas grâce à l'intervention d'un artiste, mais par une application directe sur les disques ou cylindres: par le perçage, l'estampage, l'arrangement de pointes, etc. Ce travail relativement difficile peut être purement technique, mais il y a aussi des instruments si perfectionnés, comme il y a des œuvres musicales d'une originalité si puissante que le travail d'adaptation exige

une aptitude artistique caractérisée. D'après la pétition de la Société des fabricants allemands d'instruments de musique, cette tâche est généralement confiée à un musicien à qui les règles de l'harmonie, du contrepoint et de l'instrumentation doivent être familières et qui, pour cet arrangement, se sert de la partition pour piano ou pour grand ou petit orchestre, ainsi que de machines construites spécialement pour dessiner les notes. Rien de cela n'est couvert par la protection de la propriété industrielle (brevets ou modèles d'utilité), car il ne s'agit pas là d'arrangements mécaniques inventés, produisant un nouvel effet technique; il a donc fallu chercher la protection dans une autre voie.

Cependant, le législateur n'a pas voulu mettre sur le même pied les deux genres de travail, technique et technico-musical, quoiqu'on ait voulu assimiler le premier au travail technique du photographe; ce genre lui a semblé être souvent affaire de pur métier. Le législateur s'est souvenu que, pour qu'un droit d'auteur puisse naître, il est indispensable que l'effort rentre dans le domaine intellectuel et soit de nature individuelle et originale. Dans les limites particulières tracées à cette fabrication, elle aura à révéler des aptitudes artistiques et des connaissances musicales qui la placent au-dessus d'une habileté purement professionnelle. Ici encore, le travail devra porter la marque d'une création personnelle, laquelle se manifestera par les changements que l'œuvre subira lors de son adaptation et que seule une personne capable de production musicale pourra mettre à exécution. Ce qui formera l'élément artistique dans cette adaptation devra être dégagé dans chaque cas particulier. Le remanieur qui aura accompli sa tâche dans ces conditions sera traité comme l'artiste-exécutant.

3. Rapports entre les titulaires du droit sur les adaptations et le fabricant.

— La Société des fabricants badois d'instruments de musique avait demandé que le droit d'auteur sur les adaptations fût reconnu en faveur des industriels, attendu que c'est à la suite de leur commande et à l'aide de leurs appareils que l'adaptation a lieu ou devient possible; le débit de l'exécutant n'acquiert de la valeur pour la généralité des auditeurs que grâce aux moyens mis à sa disposition par le fabricant; ensuite, bien que ce dernier n'exécute pas lui-même l'adaptation, mais la confie aux soins de ses employés ou ouvriers, elle s'opère dans l'établissement industriel qui en devient le propriétaire.

Le législateur n'a pas accueilli cette revendication; il a formellement attribué le droit d'auteur au créateur lui-même, à

l'exécutant ou à l'adaptateur artistique; c'est en la personne de ce créateur que, primordialement, le droit d'auteur prend naissance. Pour le reste, la situation est, selon la déclaration des représentants du Gouvernement, la même qu'en cas de commande émanant d'établissements de reproduction lithographique, photographique et autres; elle n'a pas besoin d'être réglée à part sur ce point spécial; sans cela, des dispositions particulières y relatives et qui ne se trouveraient pas dans les autres lois concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques risqueraient de jeter le trouble dans un domaine où les vues sur ce qui constitue les habitudes professionnelles sont absolument concordantes. L'acceptation de la commande qu'adresse le fabricant aux exécutants ou adaptateurs implique régulièrement une sorte de convention touchant le transfert du droit d'auteur. En cas de contestation, le juge décidera si le remanieur a cédé son droit à celui pour l'ordre ou le compte duquel il a entrepris le remaniement. Mais les présomptions sont ici solidement établies. Si un artiste chante une mélodie devant un appareil contre rémunération, ou si un employé procède à une adaptation directe, bref, si cette adaptation, par ou sans intermédiaire, a lieu en vertu d'un arrangement, d'une commande, d'un louage de travail déjà convenu ou stipulé à cet effet, on peut admettre en règle générale que, selon la volonté des parties, il y a eu cession du droit du remanieur. C'est la notion de la transmission tacite du droit d'auteur (*konkludente Rechtsübertragung*) qui devient applicable. Le président de la Commission a constaté que celle-ci était à ce sujet d'un avis unanime.

4. **Rétroactivité.** — Les droits réciproques des industriels et des exécutants-adaptateurs ayant été délimités, l'application du droit nouveau aux adaptations confectionnées avant le 9 septembre 1910, date de la mise en vigueur de la loi, ne pouvait présenter aucune difficulté. On s'était demandé en Commission si les dispositions de cette loi étaient suffisantes pour garantir la rétroactivité sur ce point. Les représentants du Gouvernement répondirent que l'adoption de prescriptions spéciales y relatives leur avait paru superflue, eu égard aux principes fondamentaux sanctionnés par les articles 62 et 63 de la loi de 1901 et devenant applicables par analogie. « Il ressort sans autre des termes de la première phrase de l'article 62 que le remanieur jouira de la protection introduite par les nouvelles règles également par rapport à un remaniement créé avant leur mise en pratique. »

II

Protection du droit exclusif d'adapter les œuvres intellectuelles aux instruments mécaniques

Nos investigations porteront en premier lieu sur l'essence même de l'innovation réalisée par la loi du 22 mai 1910 et comparée avec l'état légal préexistant, puis sur le système *sui generis* des licences obligatoires.

1. **Nature et étendue du droit.** — Le droit qu'il s'agissait de reconnaître conformément à l'article 13 de la Convention de Berne révisée a une double face; il comporte, d'un côté, le contrôle exclusif sur l'adaptation d'une œuvre musicale aux instruments mécaniques en vue de la reproduction sonore et, de l'autre, le contrôle exclusif de l'exécution publique de l'œuvre musicale au moyen de ces instruments. Le législateur allemand vient de sanctionner ce double droit, tout en l'élargissant dans deux directions.

a) Alors que la Convention de Berne du 13 novembre 1908 ne vise expressément que les œuvres musicales, l'article 12 modifié de la nouvelle loi s'applique à toutes les œuvres, *littéraires et musicales*. Le changement intervient, il est vrai, dans le régime allemand intérieur uniquement pour ces dernières, car les œuvres littéraires n'ont jamais été sujettes en Allemagne à l'expropriation légale prévue en faveur des instruments de musique mécaniques, pas même lorsqu'elles accompagnaient comme texte une composition; en outre, cette expropriation n'était que partielle, puisqu'on avait prévu dans l'article 22 de la loi de 1901 une exception à l'exception en soumettant au contrôle de l'auteur les adaptations à des instruments dont le jeu équivalait à une exécution personnelle (pianos, etc.). Désormais, ce contrôle s'appliquera à tous les instruments, quelle que soit la combinaison ou l'intégration des organes.

b) D'autre part, le droit d'exécution publique n'était pas reconnu en faveur des œuvres d'adaptation licite, car l'article 26 de la loi de 1901 disposait ce qui suit :

« La faculté de reproduire, aux termes des articles 16 à 24, l'œuvre d'autrui sans le consentement de l'ayant droit implique aussi la faculté de la répandre, de la représenter, de l'exécuter et de la réciter publiquement. »

On voit que, comme l'utilisation des œuvres musicales pour les instruments mécaniques était prévue à l'article 22, la faculté de libre exécution à l'aide de ces instruments restait intacte. Cela a été changé et le chiffre de l'article 22 a été éliminé, dans la nouvelle loi, de la citation des articles

figurant dans l'article 26. Cette modification, en apparence si anodine, entraîne pourtant une rupture radicale avec le passé. Le droit d'exécution publique des œuvres littéraires aussi bien que des œuvres musicales adaptées à des organes d'instruments est désormais sanctionné, et l'exécution ou la représentation publique libre ne subsiste que dans les cas isolés d'emprunts licites mentionnés dans les articles 16 à 21, 23 et 24.

2. **Effets de l'extension des droits vis-à-vis de l'ancien régime.** — Deux problèmes étaient ici à résoudre, l'un concernant la portée des cessions antérieures, l'autre, l'utilisation des paroles accompagnant la musique.

a) Que deviendront les arrangements conclus avec les auteurs avant l'entrée en vigueur de la nouvelle loi, se demandaient les industriels dont les pétitions reflétaient de sérieuses préoccupations à ce sujet. L'article 14 nouveau prescrit qu'à *moins de conventions contraires*, c'est l'auteur qui conservera, en cas de transfert de son droit, la faculté exclusive d'utiliser l'œuvre en vue de la reproduction mécanique sonore. Or, convenus à un moment où ce nouveau droit était inconnu, les arrangements relatifs à la cession du droit d'auteur ne portent pas trace de stipulations spéciales au sujet de la cession simultanée du droit d'adaptation. L'auteur ou, en son lieu, un syndicat de perception pourrait-il donc revendiquer à l'avenir un droit, passé jadis inaperçu ou englobé tacitement dans le transfert de tous les droits cédés indistinctement, mais qui est maintenant qualifié dans l'« Exposé des motifs » comme un droit spécial, ne rentrant pas dans les modes de reproduction visés par le contrat d'édition?

Les représentants du Gouvernement firent remarquer qu'il n'y a pas là matière à effet rétroactif. La disposition normative de l'article 14 ne régira que les contrats qui seront conclus sous son empire; de même il n'y aura rien à déduire des prescriptions nouvelles pour l'interprétation des contrats antérieurs, mais celle-ci sera libre selon les circonstances de chaque cas. La Commission a donc émis l'avis unanime que le chiffre 4 nouveau de l'article 14 « ne possède aucune force rétroactive quant aux conventions passées avant la mise en vigueur de la loi, l'intention du législateur n'ayant nullement été de donner une interprétation authentique des contrats existants ».

b) L'article 20 de la loi de 1901 permet de reproduire de petites parties d'un poème ou des poésies de peu d'étendue comme texte d'une nouvelle œuvre musicale et en connexion avec celle-ci. Cette disposition

était appelée à donner un libre essor à l'activité créatrice des compositeurs de musique. Une considération semblable n'a pourtant plus de raison d'être lorsqu'il s'agit de la reproduction mécanique d'une œuvre musicale à l'aide d'un instrument. Cependant, dans le silence de la loi, il serait possible d'invoquer cet article pour demander qu'en vue de cette même reproduction, des textes dans le genre de ceux mentionnés ci-dessus pussent être librement adaptés en combinaison avec la musique. C'est pourquoi un alinéa spécial ajouté à l'article 20 déclare que ladite disposition n'est pas applicable dans ce cas et qu'une réclamation ainsi étayée manquerait de fondement.

L'article 20 de la loi de 1901 dispose, en outre, que le poème peut être reproduit à part en vue de l'exécution publique de l'œuvre, pourvu que cette reproduction soit destinée uniquement à l'usage des auditeurs. L'adjonction signalée est rédigée de façon à exclure aussi toute velléité de se prévaloir de cette disposition lors de l'adaptation instrumentale. Aussi a-t-on expliqué en Commission qu'il ne serait pas licite de publier à part pour les auditeurs, mais sans le consentement de l'auteur, les textes des chansons destinées à être exécutées par le gramophone.

3. Système des licences obligatoires.

— La Commission ayant d'abord procédé à un vote préliminaire sur l'adoption de ce système, recommandé par le Gouvernement, les voix (6 contre 6) se partagèrent. Comment expliquer ce vote? Les uns exprimèrent une vive appréhension de se lancer sur « un terrain aussi peu sûr et aussi peu clair »; d'autres redoutèrent le grave préjudice porté au droit des auteurs et la prépondérance non justifiée qui serait accordée à une question d'ordre économique sur une question, en somme, purement juridique; d'autres encore estimaient qu'on pourrait parler plutôt d'un amoindrissement des droits des éditeurs. Les représentants du Gouvernement tirent valoir que la société coopérative des éditeurs allemands s'était ralliée au projet et qu'il fallait tenir compte des grands intérêts engagés dans l'industrie des instruments mécaniques, tout en empêchant la formation de monopoles de la part des entreprises à grands capitaux. Enfin un membre de la Commission dit que la réglementation proposée était comme « la carte forcée » présentée sous la forte pression d'une industrie très vigoureuse et qu'il était urgent de mettre à exécution le nouvel article 13 de la Convention de Berne révisée et d'introduire un régime préconisé à la Conférence de Berlin par le Gouvernement allemand lui-même. Cette dernière

opinion semble l'avoir emporté dans la Commission. Le mode d'application du système dans ses détails provoqua des discussions approfondies.

a) PREMIÈRE AUTORISATION D'ADAPTATION.

— Aucune licence ne pourra être demandée, à moins que l'auteur n'ait lui-même consenti une première fois à ce que son œuvre soit reproduite par le procédé en cause. Sous ce rapport, l'auteur reste donc le maître absolu de son œuvre et s'il entend repousser toute adaptation de celle-ci à des instruments mécaniques quelconques, il n'a qu'à s'abstenir de donner une permission conçue dans ce sens. Toutefois, il peut lui-même utiliser l'œuvre en vue de la reproduction sonore sans se dépouiller de ses droits, mais aussitôt qu'il aura autorisé un tiers à s'en servir de la manière indiquée, il fait à son droit exclusif une brèche par laquelle d'autres passeront. L'autorisation donnée d'adapter l'œuvre à un genre d'instruments (le pianola, par exemple), comporte pour les industriels le droit d'exiger, moyennant licence, l'adaptation sur n'importe quel autre instrument tel que l'orchestron, etc. Cette autorisation est censée avoir été accordée lorsque l'auteur transmet son droit à un éditeur avec l'ensemble de ses droits (cession totale, contrat d'édition général, etc.).

Mais, objectera-t-on, cette dernière possibilité ne favorisera-t-elle pas l'exploitation monopoliste? Un membre de la Commission signala à ce sujet le fait qu'en Italie une maison se fit céder les droits d'auteur et d'édition appartenant à des compositeurs réputés, et en exploite seule la reproduction mécanique. Il lui fut répondu que, d'après le système allemand, la circonstance que l'auteur a transmis à un éditeur la totalité de ses facultés exclusives entraînera sans autre pour toute tierce personne le pouvoir de demander une licence et empêchera ainsi le premier cessionnaire de s'arroger un privilège exclusif.

D'après le projet primitif, la permission accordée gratuitement n'ouvrait pas la porte aux licences; il fallait qu'elle eût été donnée contre rémunération. Cette condition a disparu; d'après la loi du 22 mai, il est indifférent que le premier usager ait obtenu l'autorisation en rétribuant ou en ne rétribuant pas l'auteur. Cela a été motivé ainsi par un représentant du Gouvernement: Dans chaque autorisation de ce genre il y aura toujours en jeu un intérêt de l'auteur; peut-être ne s'agit-il pour lui que d'une réclame en faveur de son œuvre. En revanche, tout porteur de licence sera obligé d'indemniser l'auteur.

Le système des licences n'entrera en fonction que si, outre la condition princi-

pale d'une première autorisation de la part de l'auteur, une seconde condition est remplie: la publication de l'œuvre, le terme publication (*Erscheinen*) signifiant l'édition (v. *Droit d'Auteur*, 1902, p. 50). Quel sera dès lors le moment où, la première autorisation une fois accordée, d'autres pourront demander des licences? La loi dit: « dès que l'œuvre aura été éditée ». Cela désigne-t-il l'édition par voie de notes, en opposition à la non-publication de l'œuvre, ou bien, comme le proposait un membre de la Commission par un amendement spécial, l'édition par voie d'organes d'instruments, c'est-à-dire l'édition effectuée en vue de la reproduction sonore de l'œuvre? Supposons qu'un fabricant soit propriétaire total de l'œuvre, et que seulement dans le cas où le titulaire de la première autorisation aurait décidé d'adapter l'œuvre à des instruments mécaniques et de l'éditer ainsi sous forme de disques, bandes, etc., d'autres, munis de licences, pourraient procéder, à leur tour, à une fabrication similaire. On comprend quelle avance ce titulaire aurait sur ses concurrents et comment il serait à même de déterminer à sa guise le moment peut-être assez reculé où la première édition mécanique serait livrée au public.

Après de longs débats, renouvelés en seconde lecture, et où les opinions se balançaient par égalité de voix, la Commission admit que la licence pourra être demandée, aussitôt que l'éditeur a ce autorisé par l'auteur, ou devenu son ayant cause à la suite de la cession de la totalité du droit d'auteur, aura fait paraître en public l'édition destinée à la vue ou en notation ordinaire, celle destinée à l'ouïe ne fût-elle pas encore prête. Le cas inverse s'entend de lui-même.

Les partisans de la solution écartée la soutenaient en déclarant que l'éditeur en tant qu'ayant cause de l'auteur devrait être aussi en mesure de fixer dans quelle étendue, restreinte ou absolue, son droit serait exploité. Accorder à des tiers la licence d'adapter l'œuvre, à peine éditée, à des instruments de toute sorte, ce serait faire du tort à l'éditeur d'œuvres musicales sérieuses qui, souvent, mériteraient d'être réservées pendant un certain temps exclusivement pour l'édition à notes. S'il risque d'être distancé par d'autres en matière d'adaptation mécanique, l'éditeur n'attribuera que peu de prix au droit y relatif et rétribuera d'autant moins le compositeur. La licence obligatoire est appelée à empêcher les monopoles, mais nullement à s'opposer à ce qu'un éditeur — dans ce cas, l'éditeur cessionnaire — soit le premier à éditer, ce qui est la loi de la concurrence.

Les adversaires répliquèrent que cette solution comporterait une inégalité de traitement des diverses œuvres : les chants pourront être promptement publiés en édition mécanique, alors que la publication, par cette voie, d'œuvres importantes tarderait peut-être beaucoup. Une fois la décision prise par l'auteur de rendre l'œuvre accessible à tous sous n'importe quelle forme (notation ordinaire ou disques, etc.), il est dans l'intérêt public que le droit à la reproduction mécanique ne reste pas à la disposition d'un seul. Du reste, l'auteur serait ainsi livré au bon plaisir de l'éditeur des notes en ce qui concerne l'exploitation à l'aide d'instruments mécaniques et ses revenus seraient diminués si l'éditeur pouvait décider lui-même à quelle époque les licences seraient accordées contre rémunération ; cette décision devrait appartenir en premier lieu à l'auteur. Le législateur se rangea à cette opinion.

b) INDEMNITÉ. — La fixation de la rémunération à payer par le preneur de licence allait-elle être abandonnée aux parties avec cette unique norme que l'indemnité devrait être équitable, ou bien allait-elle être prescrite par la loi elle-même sous forme d'un droit de licence à taux ferme ?

Ce dilemme a été étudié à fond et ce n'est qu'après de longs débats que le texte primitif parlant d'une *indemnité équitable* triompha sur un amendement qui entendait attribuer à l'auteur, tenu d'accorder une licence après une première autorisation volontaire, 2 % du prix fort de tout exemplaire d'organes reproduits, mais au moins un pfennig, sous réserve de la faculté accordée au Conseil fédéral de l'Empire de déterminer dans la suite ce taux, après consultation des experts, pour une nouvelle période de trois ans. Cet amendement avait été adopté après une première lecture, par 8 voix contre 4, mais en seconde lecture, après l'intervention de M. le Secrétaire d'État du Département impérial de la Justice, le texte du projet gouvernemental fut rétabli à l'unanimité moins une abstention ; l'amendement ne fut même plus repris en séance plénière du *Reichstag*. Et pourtant il avait été défendu vigoureusement comme permettant une liquidation prompte et définitive de l'indemnité, sans qu'on eût besoin de recourir à la justice ou de suspendre toute fabrication, même des pièces en vogue, jusqu'à ce que le juge eût prononcé enfin son arrêt, et sans nécessité de fonder les calculs industriels sur de pures suppositions ou de dépendre des caprices de l'auteur capable de hausser de plus en plus ses exigences.

Mais les arguments contraires eurent

plus de poids ; les voici : De par le système des licences, l'auteur n'est plus maître de sa propriété intellectuelle ; il serait donc tout à fait irrationnel de le mettre hors d'état de déterminer lui-même l'indemnité à toucher pour cette perte ; établir la licence obligatoire sans la compensation d'une rémunération appropriée, cela équivaudrait à la suppression de droits légitimement acquis. L'institution des licences obligatoires a été introduite dans le droit industriel anglais, puis allemand, en matière de brevets sans qu'on ait songé en aucune manière à fixer les taxes d'avance. D'ailleurs, le taux des tantièmes variait dans les différentes propositions faites en Commission ; on y a parlé de 2 %, 3 %, de 5 % usités en France, ou d'une échelle mobile de 3 à 20 %, ce qui montre tout l'arbitraire d'une mesure semblable. Le taux indiqué de 2 % n'agréerait qu'à un seul groupe des intéressés, celui de l'industrie des instruments mécaniques, qui l'a recommandé il y a déjà un an ; par contre, il ne tiendrait aucun compte des relations réciproques entre ceux qui collaborent d'une façon très diverse à la création de l'instrument : le compositeur, l'exécutant, le fabricant ; il ne prendrait en considération ni l'importance ou la valeur intrinsèque de la composition musicale, ni les modifications qui peuvent se produire dès demain, grâce aux progrès techniques incessants. Il ne convient pas non plus de fixer comme émolument stable pour toutes les licences la somme payée par le titulaire de la première autorisation libre, car cela reviendrait à créer des monopoles en faveur des entreprises les plus riches. Bien que la rétribution pour la première autorisation soit abandonnée au gré de l'auteur, il n'y a pas à redouter les abus pour l'octroi des licences, car si cette rétribution a été modeste, par exemple 5 %, l'auteur ne pourra imposer aux preneurs de licences des rémunérations beaucoup plus fortes (10, 15 %) ; il n'aura droit, d'après la loi, qu'à une rémunération *équitable*. D'un autre côté, si l'acquéreur de la première autorisation a dû payer une somme fort élevée, il serait injuste de favoriser ses concurrents en leur assurant des licences en échange d'un tantième légal obligatoire très bas.

Mais, ce qui est décisif, c'est que la preuve est faite que les fabricants d'instruments s'accommoderont parfaitement bien du système de la détermination libre des prix entre les parties, puisque l'industrie des pianolas, tributaire des compositeurs, s'est développée sans entraves et en dehors de toute intervention de l'État dans les conventions privées. Tout porte donc à croire que, dans leur propre intérêt, les divers groupements s'entendront et qu'un

accord général interviendra — elle a été réalisée en partie par la société dite *Amre* — entre compositeurs et fabricants pour toute l'industrie des machines parlantes et chantantes. La nouvelle loi favorisera cette entente, préviendra les litiges qui ne pourraient que nuire aux deux parties en présence, et hâtera, selon toute probabilité, la création d'un établissement ou d'une institution pour la perception, en commun, du prix des licences.

Au point de vue international, plutôt que de citer l'exemple des États-Unis où l'on a voulu empêcher par le moyen du système empirique du tantième légal la formation de *trusts* et *rings*, il importerait de considérer le fait que bien des pays de l'Union internationale, partisans du droit absolu de l'auteur en cette matière, ne toléreront les instruments allemands que si la rétribution payée à l'auteur en cas de licence est équitable et repose sur l'accord entre auteurs et industriels ; sans cela lesdits instruments risqueraient d'être saisis au delà des frontières comme illicites et contraires au droit d'auteur.

Cependant, certains membres de la Commission et du *Reichstag* n'ont adopté le régime de l'arrangement libre, introduit dans le système des licences, de préférence à celui du tantième légal, que parce qu'il leur paraissait constituer « le moindre mal ».

Enfin il a été établi par la Commission unanime que la rétribution, qui est l'équivalent de la permission d'adapter l'œuvre, doit être payée au moment où la licence est accordée effectivement. La tierce personne ne peut donc fabriquer d'abord, puis s'engager à payer ensuite l'émolument de la licence, lequel devra être fixé éventuellement par les tribunaux. Ce n'est que lorsque la rétribution est convenue ou évaluée judiciairement que la licence devient parfaite. Sans doute, le juge nanti du différend quant à la hauteur de la somme à percevoir peut ordonner des dispositions provisionnelles en vue de la fabrication anticipée (art. 22 d), mais, en principe, aucune reproduction mécanique ne sera licite, à moins d'arrangement ou d'entente préalable.

c) ADAPTATIONS DÉFECTUEUSES. — Le projet contenait une disposition (art. 22 c) permettant à l'auteur soit de refuser l'autorisation dans le cas où l'adaptation projetée ferait prévoir une reproduction inférieure, intolérable au point de vue musical, soit d'interdire comme contrefaçon la confection ultérieure d'organes défectueux, aboutissant fatalement à une reproduction semblable. Mais la Commission a été unanime à rejeter cette prescription qui avait été attaquée violemment par les fabricants,

parce qu'elle paraissait conduire, dans la pratique, à des chicanes encore bien plus fâcheuses. Du reste, alléguait-on, une reproduction mauvaise que l'auteur doit risquer s'il donne une première fois l'autorisation, fera naître le désir d'obtenir des reproductions meilleures, surtout s'il s'agit de pièces devenues rapidement populaires; ce qui est presque pire que la reproduction mécanique imparfaite, c'est la reproduction fautive et incorrecte par la voix, par les instruments ordinaires, que l'auteur est néanmoins forcé de supporter. Enfin, qui déciderait si la reproduction mécanique doit être tolérée ou non par l'auteur?

Les représentants du Gouvernement répliquèrent en vain que, sur ce dernier point, où seraient uniquement en jeu « des cas extrêmes » de violation évidente et grossière des intérêts de l'auteur, l'avis des experts faciliterait beaucoup la décision judiciaire, que l'équité vis-à-vis de l'auteur, atteint dans ses droits par le système des licences et touché personnellement par la manière en laquelle son œuvre serait rendue publique, exigeait des égards pour son individualité. Au *Reichstag*, les arguments en faveur du droit personnel de l'auteur échouèrent également. Un orateur alla jusqu'à soutenir que l'auteur n'a pas non plus le droit de s'opposer à des reproductions mauvaises de tableaux par la photographie ou par la gravure. Nous doutons, cependant, que cette assertion soit vraie sous cette forme absolue en présence des dispositions du code civil.

d) EXPORTATION. — L'industrie badoise des instruments mécaniques, qui exporte ses produits surtout en Autriche et en Russie, donc dans des pays où les auteurs allemands ne sont pas protégés du tout (Russie) ou exclus de la protection dans ce domaine spécial (Autriche), avait demandé que la rémunération des compositeurs fût supprimée lorsque les organes, disques, cylindres, etc., seraient exportés dans des pays semblables ou, plus spécialement, dans des pays non signataires de la Convention de Berne. Dans cette hypothèse, la rétribution pour la licence ne devait pas être perçue du tout, ou bien le tantième perçu par l'auteur devait être restitué par lui, une fois l'exportation effectuée et dûment prouvée, tout cela afin d'armer l'industrie nationale dans la concurrence sur les marchés étrangers. On avait même exigé d'abord que la rétribution ne fût payable que pour les organes vendus dans le seul Empire d'Allemagne, à l'exclusion des exemplaires restant en magasin ou exportés.

Le Gouvernement s'opposa résolument à cette proposition, qui fut d'abord rejetée en Commission par 6 voix contre 5, puis

limitée à l'exportation et présentée à nouveau au *Reichstag* en deux rédactions. Finalement elle fut retirée après un exposé énergique d'un des représentants du Gouvernement.

Ce résultat était dû à l'argumentation suivante qui parut concluante: Le nombre des organes exportés ne pouvant être contrôlé, l'exception projetée ouvrirait la porte à la fraude; elle exigerait un contrôle des livres de commerce et soulèverait des contestations sans nombre entre auteurs et industriels; dénuée de toute base juridique, elle équivaldrait à une prime d'exportation pour une industrie spéciale, et cette faveur serait réclamée immédiatement par d'autres industries ou même par les éditeurs de musique qui rencontrent la même concurrence au dehors. En fait, c'est comme si, en 1901, lors de la discussion sur la loi concernant le droit d'auteur, les éditeurs avaient demandé que les auteurs fussent astreints à leur rembourser les honoraires reçus pour les exemplaires qui seraient vendus dans des pays où ils ne sont pas protégés.

Il reste, toutefois, entendu que les licences prévues dans l'article 22 révisé n'ont qu'un effet visant les États non unionistes, ou un effet purement territorial en vertu de l'article 13, alinéa 2, de la Convention de Berne révisée; mais la possibilité de conclure des arrangements dans ce domaine avec les États unionistes, sur la base de la réciprocité, est maintenue.

e) DROIT D'EXÉCUTION. — Aussi bien dans les pétitions que dans les divers discours prononcés en Commission (v. procès-verbaux, p. 19, 26 et 27) et à la Diète, la Société coopérative des compositeurs allemands a été attaquée en raison de sa manière de procéder judiciairement, qualifiée de trop draconienne, contre les organisateurs de concerts ou les propriétaires d'établissements non munis de son autorisation⁽¹⁾. Ces plaintes, auxquelles on a attribué aussi, en partie, le peu d'enthousiasme en faveur d'une extension de la durée de protection (v. procès-verbaux, p. 29), s'étaient même condensées dans des propositions assez radicales destinées à restreindre le droit d'exécution, mais elles furent retirées lorsque le Gouvernement, bien que se disant sans influence vis-à-vis d'une société privée, se déclara prêt à intervenir auprès de la société sur cette question.

En revanche, à l'encontre de ce qui est

(1) On prétendait même que cette autorisation n'était accordée que par des contrats en bloc, et jamais pour des œuvres isolées. M. Rösch a démontré que ce grief n'est pas justifié, la Société ayant perçu jusqu'ici 4400 marcs pour des autorisations isolées. V. à ce sujet l'échange de vues entre MM. Rösch et Volkman, *Musikhandel und Musikpflege*, numéro du 30 juin 1910.

prévu quant au droit d'exécution publique d'œuvres musicales, droit garanti pleinement au compositeur, la loi dispose que l'exécution publique des œuvres adaptées licitement aux instruments mécaniques sera permise, sans qu'aucune permission spéciale soit nécessaire à cet égard. En d'autres termes, toutes les adaptations licites confectionnées en vertu d'une autorisation donnée de plein gré (volontairement, art. 22a) ou en vertu d'une licence obligatoire pourront être utilisées, sans autre, pour l'exécution publique. Cela comporte de grandes facilités pour les clients et, partant, pour les vendeurs d'instruments, d'autant plus que l'auteur d'une œuvre musicale a le droit d'accorder des licences même pour les œuvres accompagnées de paroles, quitte à s'entendre avec l'auteur de ces dernières quant au partage de la rémunération reçue; le fabricant, preneur de licences, n'a donc à traiter qu'avec un seul auteur et acquerra du coup avec le droit d'adaptation le droit d'exécuter la musique et le texte. Ainsi nous interprétons le second alinéa du nouvel article 22 en ce sens que l'auteur des paroles a le droit exclusif d'accorder ou de refuser la première autorisation d'adaptation mécanique; mais, lorsque cette autorisation a été donnée par le librettiste, on substitue à ce dernier le compositeur dans les rapports avec les tiers. Le terme « indemnité » (*Vergütung*), employé dans la dernière phrase de l'article 22 semble, en effet, viser uniquement la rétribution à percevoir pour les licences (v. alinéa 1^{er}); toutefois, le texte ainsi interprété n'est pas à l'abri de vues divergentes.

La cession à part du droit d'exécution, intervenue avant ou après le 9 septembre 1910, donnera lieu à un accord entre le cédant et le cessionnaire, mais n'inquiétera ni l'industriel ni son client.

f) DROIT TRANSITOIRE. — Ce droit concerne uniquement le régime intérieur et les œuvres musicales⁽¹⁾. Les dispositions adoptées à ce sujet en Commission après maints éclaircissements fournis au cours des débats, se classent d'après les périodes pour lesquelles le droit transitoire est valable.

a) Période allant jusqu'au 1^{er} mai 1909. — Les œuvres adaptées dont s'est servie licitement l'industrie des instruments mécaniques jusqu'à cette date où les nouvelles dispositions de la Convention de Berne révisée sont envisagées comme ayant été connues, lui sont abandonnées pour toujours, si bien que non seulement les organes déjà existants pourront être vendus et uti-

(1) V. sur le maintien, en Allemagne, de l'article 13, alinéa 3, de la Convention de Berne révisée en ce qui concerne les rapports unionistes, le § 2 in fine de l'article IV de la loi du 22 mai 1910 (numéro du 15 juillet, p. 88) et *Droit d'Auteur*, 1910, p. 35.

lisés pour l'exécution publique comme par le passé, mais que de nouveaux organes pourront être fabriqués *ad libitum*. Un changement de rédaction proposé en Commission a même étendu cette facilité de libre reproduction aux œuvres utilisées licitement pour lesdites adaptations, à l'encontre de la première rédaction qui ne s'appliquait qu'aux œuvres adaptées licitement, afin d'englober aussi dans cette disposition les œuvres enregistrées dans les appareils récepteurs à l'aide d'une exécution à l'étranger et éditées seulement ensuite en Allemagne sous forme de disques, etc. A l'exception des œuvres utilisées pour le pianola et les autres instruments dont le jeu équivaut à l'exécution personnelle, les œuvres précitées seront et resteront donc de reproduction libre en Allemagne.

β) *Période allant du 1^{er} mai 1909 au 9 septembre 1910.* — Les œuvres adaptées dans l'intervalle jusqu'à la mise en vigueur de la nouvelle loi ne sont pas enlevées, en principe, au contrôle de leurs auteurs; elles seront protégées rétroactivement, aux termes de l'article 12. Cependant, en vertu de l'article 63 de la loi de 1901, les instruments ou organes en cours de fabrication pendant ce laps de temps pourront être achevés; en outre, les matrices et moules existants pourront encore être utilisés pendant six mois consécutifs à partir du 9 septembre 1910 pour la confection de nouveaux disques, rouleaux, etc.; enfin, les exemplaires ainsi fabriqués pourront être librement écoulés et utilisés pour l'exécution publique, comme jusqu'ici. Ces mesures décidées par le Conseil fédéral de l'Empire favorisent considérablement l'industrie, tandis que le projet gouvernemental n'entendait permettre que la mise en circulation des disques et exemplaires achevés.

γ) *Période ouverte le 9 septembre 1910.* — Les œuvres créées après cette date jouiront de la protection légale sans restriction aucune.

Les œuvres créées déjà antérieurement et qui ne se trouvent pas dans la catégorie citée sous α) bénéficieront de la loi nouvelle, mais avec application, par analogie, de l'article 63 précité, c'est-à-dire sous réserve de l'achèvement des exemplaires en cours de fabrication, de l'utilisation, pendant six mois, des moules et clichés et de l'écoulement (avec liberté d'exécution) des exemplaires ainsi fabriqués (v. sous β).

Les œuvres créées avant le 9 septembre 1910 et protégées jusqu'ici partiellement (contre l'adaptation aux pianolas) ne pourront faire l'objet d'une licence pour cela seul: 1°) que l'auteur aurait permis à un tiers d'utiliser l'œuvre pour ce genre

d'instruments, ou 2°) qu'il aurait cédé ce droit d'utilisation spéciale déjà à un fabricant. Dans le premier cas, il faut une nouvelle autorisation primordiale pour que des demandes de licences deviennent valables. Dans le second cas, l'auteur ne pourra reprendre son droit; l'industriel restera en pleine possession de la faculté cédée en tant que droit acquis par contrat. Sous ces deux réserves, les œuvres de cette catégorie, que ce soient des œuvres musicales sans texte ou avec texte, seront désormais également soumises au système des licences obligatoires et cela au profit de l'industrie⁽¹⁾.

* * *

La loi du 22 mai 1910 représente une tentative sérieuse pour concilier les intérêts de trois grandes catégories d'intéressés: celle des auteurs, celle des éditeurs et celle des industriels. Un député socialiste qui défendait vigoureusement le point de vue des fabricants d'instruments constata dans la séance du 3 mai 1910⁽²⁾ que les trois catégories étaient remplies de suspicion l'une vis-à-vis de l'autre et qu'il n'avait encore jamais rencontré une aversion mutuelle aussi prononcée de groupements appelés pourtant à travailler ensemble et dépendant l'un de l'autre.

La conciliation a donc été très laborieuse. Le projet s'est efforcé de trouver une « ligne médiane », une direction raisonnable et équitable.

A vrai dire, les auteurs ont dû faire des sacrifices, puisque le système choisi est, au fond, selon l'affirmation d'un député⁽³⁾, la « négation du principe fondamental de la propriété intellectuelle » et restreint considérablement leurs droits de disposer de l'œuvre à leur guise; mais ils profiteront sûrement du progrès que la Convention de Berne du 13 novembre 1908 a conquis pour eux en leur garantissant jusqu'à une certaine mesure le droit d'auteur par rapport à la reproduction mécanique de leurs œuvres.

L'industrie ne pourra plus s'emparer impunément des œuvres d'autrui, car le régime tutélaire existant en Allemagne quant aux pianolas a été généralisé, quoique avec des restrictions sensibles. Cependant, elle ne saurait se proclamer la victime du nouvel état de choses, puisque, d'un côté, elle acquiert des droits nouveaux sur les reproductions adaptées, confectionnées dans le pays, et qu'elle pourra lutter désormais contre la contrefaçon de celles-ci; d'un

autre côté, on lui a fait un bon nombre de concessions, telles que la licence obligatoire, la reproduction de la mélodie comportant celle des paroles, le droit d'exécution acquis avec le droit d'adaptation, la suppression de l'interdiction, d'abord prévue, des fabrications défectueuses, la rétroactivité fort mitigée, etc. Aussi a-t-on averti avec raison l'industrie allemande des instruments mécaniques que si elle faisait échouer la loi, le régime qui, à partir de la mise en vigueur de la Convention révisée, allait être implanté dans les relations internationales et même dans le pays en faveur des auteurs unionistes, mieux protégés alors que les nationaux, serait bien plus rigoureux, car il serait dépourvu des divers ménagements que nous venons d'énumérer.

Ces considérations ont été comprises de part et d'autre et la loi a été votée sous l'égide d'un compromis.

Le système choisi, entièrement nouveau dans notre domaine et qui méritait pour cela une étude détaillée dans notre organe, se heurtera sans doute à des habitudes invétérées. Le mécanisme adopté semblera lourd et difficile à manier. Mais les milieux dirigeants placent leur confiance dans l'esprit d'entente qui, selon eux, s'imposera aux intéressés et surmontera bien des obstacles. En tout cas, on suivra le développement futur de ce nouveau rouage de protection avec une attention soutenue.

LE CONTRAT D'ÉDITION

MODÈLE DE CONTRAT POUR LA REPRODUCTION D'UNE ŒUVRE ORIGINALE PAR UN PROCÉDÉ GRAPHIQUE⁽¹⁾

L'Association littéraire et artistique internationale a élaboré en 1907 un modèle de contrat d'édition en matière d'œuvres plastiques (v. *Droit d'Auteur*, 1907, p. 83). Cette année, poursuivant l'étude entreprise, elle s'est proposé de préciser les règles pouvant servir de base à la rédaction des contrats d'édition portant sur la reproduction d'une œuvre originale par un procédé graphique. Cette étude a démontré, une fois de plus, que, dans chaque cas particulier, des dispositions spéciales s'imposaient et qu'il ne fallait pas songer à créer un contrat type rigide dans sa forme, s'imposant à tous, pour tous les cas d'édition, mais chercher à prévoir, dans chaque cas spécial, les questions qui peuvent naître en laissant aux parties le soin de les résoudre lors de la passation du contrat (v. *ibidem*, p. 81).

Le modèle de contrat qui va suivre a

(1) Les représentants du Gouvernement ont reconnu eux-mêmes que les dispositions de l'article 63 a ne sont pas facilement compréhensibles, mais ils n'avaient pas réussi à trouver une rédaction plus claire.

(2) Bulletin sténogr., p. 2842.

(3) V. *ibid.*, p. 2845.

(1) V. Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale, n° 29, 3^e série, janvier 1910.

été rédigé par M. *André Taillefer*, d'après les travaux d'une sous-commission, présidée par M. *Mack*, et dont faisaient partie MM. *Huvey*, graveur-lithographe; *Laguillermie*, graveur; *Geo. Roussel*, artiste peintre; *Constant Bernard*, délégué de l'Association des anciens élèves des Arts décoratifs; *Poupinel*, architecte; *Mayer*, graveur; *Moreau*, Giraudon, éditeurs-photographes; *Feillet*, artiste dessinateur; *Champenois*, éditeur d'art; *Manzi*, *Joyant et C^{ie}*, *Mainguet*, éditeurs; *Tuck*, éditeur de cartes postales; *Reymon*, photographe; *Claro*, *Ch. Constant*, *Mack*, *Vaunois*, *A. Taillefer*, avocats. Le travail élaboré par les soins de cette commission a été soumis au comité de l'Association littéraire et artistique, qui lui a donné son approbation le 14 janvier 1910.

Comme pour le contrat en matière d'art plastique, il a paru à la commission de rédaction que sa tâche devait consister spécialement, tout en proposant un texte, à éclairer les parties sur leurs droits et leurs obligations respectives et à leur fournir, à titre d'indication, un certain nombre de formules pouvant les guider. Les notes accompagnant les blancs laissés dans chaque article permettront aux contractants d'en préciser et compléter le sens et la portée.

PRÉAMBULE

(DÉSIGNATION DES PARTIES CONTRACTANTES)

Entre les soussignés :

1^o M. A..., auteur et artiste,
(Nom, prénoms, profession, domicile)
d'une part,

2^o M. E..., éditeur,
(Nom, prénoms, profession, domicile)
d'autre part,

Il a été convenu ce qui suit :

ARTICLE PREMIER (ŒUVRE ORIGINALE)

I. M. A... (artiste) cède aux conditions énumérées ci-après à M. E... (éditeur), qui accepte, le droit exclusif de reproduire et de vendre en... (1) l'œuvre suivante, dont ci-contre... (2).

(1) Indiquer très lisiblement les procédés employés en noir ou en couleur (photographie proprement dite, photogravure, phototypie, héliogravure, eau-forte, burin, lithographie, gravure sur bois, chromolithographie, etc.).

(2) Photographie ou dessin certifié.

II. M. A... s'interdit formellement de donner toute autre autorisation de reproduction... (1), il se réserve toutefois la faculté d'accorder cette autorisation aux journaux et publications

Remarque générale. — Pour éviter toute contestation et tout reproche de surprise, les blancs des différents articles devront être de préférence remplis de la main même de l'artiste, de manière que celui-ci, moins habitué à la pratique des affaires que l'éditeur, ne puisse arguer qu'il ignorait la portée des engagements pris par lui.

Le contrat doit se terminer par la mention « lu et approuvé » écrite de la main même des contractants, et précédant leur signature, et il doit être fait en autant d'exemplaires qu'il y aura de parties; en général, en double.

illustrés, par n'importe quel procédé, à condition que la reproduction soit intercalée dans le texte.

Pour les tirages hors texte, une entente entre l'éditeur et l'artiste devra intervenir.

(1) Du genre ci-dessus précité... ou de cette œuvre. — Indiquer, s'il y a lieu, si cette interdiction est générale ou ne porte que sur la reproduction par des procédés spéciaux et, dans ce cas, les énumérer.

III. L'œuvre originale, remise à l'éditeur, restant la propriété de M. A..., devra lui être restituée en parfait état dans le délai de... (1), à dater de sa remise.

(1) Fixer le délai. — Faire disparaître le paragraphe si l'œuvre originale n'est pas remise à l'éditeur ou ne doit pas lui être remise.

IV. Les modifications à l'œuvre qu'exceptionnellement M. E... croirait nécessaires, ne seront effectuées qu'avec le consentement écrit de M. A..., par lui-même ou sous sa direction, et aux frais de M. E...

ART. 2 (MISE EN VENTE DES REPRODUCTIONS)

I. Le délai maximum pour la mise en vente des reproductions est fixé à... mois à compter de la signature des présentes (1).

(1) Ou de la remise de l'œuvre, si l'œuvre n'est pas remise immédiatement.

II. La mise en vente ne pourra avoir lieu qu'après l'acceptation, par l'artiste, des reproductions faites.

III. Tous les frais nécessités par le présent contrat, et notamment ceux de publicité, resteront à la charge de M. E...

Toutefois, les épreuves destinées à la publicité et dont le nombre sera de... (1) ne donneront pas lieu à la perception du droit d'auteur.

(1) Fixer le nombre.

IV. Au cas où M. E... demanderait des signatures d'épreuves, M. A... aura droit à une allocation supplémentaire de... (1) par signature.

(1) Fixer l'allocation.

ART. 3 (DROITS D'AUTEUR)

I. En échange des droits qui lui sont concédés, M. E. s'engage à verser à M. A... (1) ... pour chaque épreuve (monochrome ou en couleurs).

Ces droits seront payés à M. A... (2).

(1) Inscrire en toutes lettres le montant de la prime convenue X% du montant du prix fixé d'accord, ou indiquer que le droit consistera en une somme fixe de... pour chaque épreuve, etc.

(2) Indiquer quand les droits seront payés : lors du tirage, lors de la vente ou à toute autre époque fixée d'accord.

II. M. E... devra remettre à M. A... le relevé de ses comptes d'édition, certifiés conformes, au moins une fois par an.

III. A titre de complément de droit d'auteur, M. E... remettra gratuitement à M. A... (1) épreuves de chaque format et de chaque procédé dans lesquels l'œuvre sera éditée.

(1) Indiquer le nombre.

IV. Dans le cas où M. A... aurait besoin d'un plus grand nombre d'épreuves, celles-ci lui seraient cédées au prix de... avec une remise

de... (1) pour les épreuves monochromes et de... (1) pour les épreuves en couleur.

(1) Indiquer le montant.

ART. 4 (CONTRÔLE)

I. Toutes les épreuves généralement quelconques tirées, soit pour être mises en vente, soit pour être distribuées gratuitement, seront revêtues du timbre contrôle de l'artiste ou de son mandataire. Aucun droit ne sera perçu sur les épreuves remises gratuitement à M. A..., ainsi que sur celles remises par M. E... à titre de spécimens à ses voyageurs. Ces dernières seront oblitérées du mot « spécimen » sur un angle de l'image.

II. En cas de contestation, les livres et documents de commerce de M. E... seront toujours à la disposition d'un arbitre choisi par les deux parties.

III. A chaque tirage il sera établi un bon, en double exemplaire, contenant le titre de l'œuvre, le nombre des épreuves, les formats et les procédés; ces deux exemplaires seront signés de l'artiste et de l'éditeur. L'un d'eux restera entre les mains de l'artiste, l'autre entre les mains de l'éditeur (1).

(1) Les énonciations ci-dessus peuvent être remplacées par le numéro du catalogue de l'éditeur.

ART. 5 (POURSUITES EN CONTREFAÇON)

M. E... (éditeur) est autorisé par les présentes, par M. A... (auteur), à poursuivre toutes contrefaçons, à ses frais et au nom de ce dernier, qui se déclare prêt à lui signer tous pouvoirs à cet effet.

Dans le cas où une indemnité serait allouée, l'éditeur prélèvera, sur cette indemnité, le montant des frais de toute nature avancés par lui en vue du procès et, sur l'excédent, ... (1) sera attribué à l'auteur.

Dans le cas de perte d'un procès, engagé après accord préalable avec l'auteur, les frais et condamnations en résultant seront supportés... (2) par l'éditeur, ... (2) par l'auteur.

En cas de confiscation des objets contrefaits, les bénéfices nets pouvant résulter de l'utilisation de ces objets seront partagés entre l'auteur et l'éditeur, comme il a été dit plus haut, pour le partage des dominages-intérêts.

(1) Quantum à indiquer : quart, tiers, moitié, etc.

(2) Indiquer les proportions.

ART. 6 (DURÉE ET EXPIRATION DU TRAITÉ)

I. Les présentes conventions auront une durée de... (1) années à partir de ce jour. Elles se continueront de plein droit pour une période de... (2) si elles ne sont pas dénoncées par l'une des parties par lettre recommandée, et au moins six mois à l'avance.

(1-2) Fixer les durées.

II. A l'expiration du présent contrat (1), M. E... conservera à titre de séquestre les clichés ou planches ayant servi à la reproduction de l'œuvre, et M. A... ou ses héritiers aura la faculté de les acquérir pendant la durée du droit d'auteur, en payant à M. E... une somme fixée dès à présent, à forfait, à... (2).

(1) Dans le cas où la planche devrait être détruite après le tirage, supprimer ce paragraphe et le remplacer par un paragraphe exprimant l'obligation de

détruire la planche et de justifier à l'auteur de cette destruction.

(2) Fixer le prix ou indiquer que l'indemnité sera fixée en tenant compte du degré d'amortissement des frais de l'éditeur.

ART. 7 (CESSION DE FONDS — LIQUIDATION)

I. En cas de cession du fonds de commerce de M. E..., le présent contrat... (1) à s'exécuter entre l'auteur et l'acquéreur de fonds. Mais M. E... ne pourra céder isolément le bénéfice du présent contrat sans le consentement préalable de M. A...

(1) Continuera ou ne continuera pas.

II. En cas de cessation de commerce de M. E..., M. A... aura la faculté :

- a) De reprendre ses clichés et planches... (1);
- b) Les exemplaires reproduits pour la vente au prix que l'éditeur pourrait en obtenir d'un tiers.

(1) Sans indemnité, ou fixer forfaitairement le prix.

III. En tous cas, la vente isolée des clichés et planches avec droit d'édition ne pourra avoir lieu qu'avec l'agrément de l'auteur, qui demeurera libre, s'il le préfère, de mettre fin au contrat en reprenant lesdits clichés et planches aux conditions fixées à l'article 6, § II.

ART. 8 (COMPÉTENCE)

I. En cas de contestation entre les parties au sujet de l'exécution du présent contrat, celles-ci déclarent accepter la compétence du Tribunal civil de... (1).

(1) Indiquer le Tribunal, celui du domicile de l'artiste ou de l'éditeur.

Jurisprudence

ALLEMAGNE

X OPÉRA « CARMEN » ; MUSIQUE TOMBÉE DANS LE DOMAINE PUBLIC ; TEXTE ORIGINAL DU LIVRET ENCORE PROTÉGÉ COMME ÉCRIT.

I. TRADUCTION ALLEMANDE AUTORISÉE DU LIVRET, PUBLIÉE EN AUTRICHE EN 1875, TOMBÉE DANS LE DOMAINE PUBLIC EN AUTRICHE ET EN ALLEMAGNE. — REPRODUCTION DU TEXTE DE CETTE TRADUCTION ; ATTEINTE AU DROIT D'AUTEUR SUR LE TEXTE ORIGINAL. — DROIT DE TRADUCTION EXCLUSIF SUBSISTANT EN VERTU DE LA CONVENTION DE BERNE. — DÉFENSE DE RÉPANDRE EN ALLEMAGNE UNE PARTITION ACCOMPAGNÉE DE CE TEXTE TRADUIT.

(Tribunal de l'Empire, 1^{er} ch. civile. Audience du 24 avril 1909. — *Universaledition c. Peters.*)

II. DROITS INDÉPENDANTS SUR LA MUSIQUE ET LE LIVRET ; TEXTE ENCORE PROTÉGÉ COMME ÉCRIT. — REPRÉSENTATION PERMISE DE L'OPÉRA SANS PAROLES OU AVEC UN TEXTE NOUVEAU. — REJET DE L'ACTION EN INTERDICTION ABSOLUE DE TOUTE REPRÉSENTATION. — MAINTIEN DU DROIT DE TRADUCTION ET DE REPRÉSENTATION DU LIBRETTISTE SUR SA VERSION.

(Tribunal de l'Empire, 1^{er} ch. civile. Audience du 9 juillet 1909. — *Könische Oper c. Choudens.*)

L'opéra *Carmen* a été représenté pour la

première fois, à l'Opéra comique de Paris, le 3 mars 1875 ; Bizet, le compositeur de cet opéra, mourut le 3 juin 1875, si bien que la partie musicale de cette œuvre est dans le domaine public en Allemagne à partir du 1^{er} janvier 1906. Le texte du livret est dû à la collaboration de H. Meilhac, mort le 6 juillet 1897, et de L. Halévy, mort le 7 mai 1908 au cours des présents procès ; ce texte est encore protégé. En 1875 parut une traduction autorisée, en allemand, du livret français ; elle était éditée par l'Opéra impérial de Vienne, qui représentait *Carmen* pour la première fois en dehors de la France, le 23 octobre 1875 ; cette traduction, qui ne portait aucun nom d'auteur, était due à J. Hopp dit Louis, maître de chapelle et traducteur à Vienne, qui mourut en 1886 ; l'auteur ne s'était pas fait inscrire au registre des œuvres anonymes et pseudonymes, tenu au Ministère du commerce à Vienne, mais son véritable nom d'auteur a été enregistré le 14 janvier 1902 au registre tenu par la Municipalité de Leipzig ; néanmoins, le délai accordé en Autriche aux œuvres anonymes a pris fin en 1905 par rapport à cette traduction laquelle est dès lors tombée également dans le domaine public en Allemagne en vertu du droit conventionnel qui lie les deux Empires.

Le 6 décembre 1905, la maison d'édition Alin à Cologne publia et adressa aux directeurs de théâtre la circulaire suivante : « En vue de combattre l'opinion erronée d'après laquelle l'opéra *Carmen* tomberait dans le domaine public à partir du 1^{er} janvier 1906, nous renvoyons aux articles 5, 42 et 30 de la loi du 19 juin 1901 en faisant observer qu'un des auteurs du texte, Ludovic Halévy, vit encore. Les représentations de l'opéra *Carmen* ne pourront être organisées qu'avec le consentement de l'éditeur, M. Paul de Choudens, à Paris, lequel a acquis et représente les droits des auteurs, c'est-à-dire avec le consentement de la maison soussignée, chargée dès ce jour de la représentation scénique exclusive dudit opéra en langue allemande ainsi que de la sauvegarde des droits de M. de Choudens. De même, il n'est pas permis de faire de nouvelles traductions du texte ou de reproduire la musique et les textes existants. »

Deux procès s'ensuivirent ; ils furent intentés à la maison Choudens et à son ayant droit en Allemagne pour lui contester la disposition exclusive ainsi réclamée par rapport à l'œuvre *Carmen*, l'un par une maison qui vendait en Allemagne et en Autriche une partition de piano de l'opéra, accompagnée du texte traduit par Hopp, l'autre par l'Opéra comique de Berlin qui enten-

dait représenter l'œuvre sans restriction aucune. Ces deux procès excitèrent un grand intérêt doctrinal, provoquèrent mainte polémique et donnèrent lieu à des articles savants⁽¹⁾.

Dans le premier procès il s'agissait de savoir si l'on pouvait continuer à répandre licitement en Allemagne ladite partition avec la traduction autrichienne ; il eut pour résultat le maintien des droits existant encore sur le texte du livret français ; il fut admis que, malgré l'expiration de la protection accordée jadis en Autriche et en Allemagne à la traduction allemande autorisée, ce n'est nullement la communauté qui acquiert des droits de libre reproduction à l'égard de cette traduction, car le droit sur l'œuvre originale renaît dans son intégralité en faveur de l'ayant cause des auteurs du livret encore protégé ; leur droit exclusif de traduction prime souverainement toute autre faculté qu'une tierce personne voudrait déduire du droit de traduction dérivé du droit principal. Il appartient donc audit ayant cause d'interdire jusqu'en 1938 en Allemagne tout remaniement quelconque du texte original, y compris toute reproduction de la traduction parue en 1875.

Dans le second procès, la question se posait ainsi : L'opéra *Carmen* constitue-t-il, en tant qu'œuvre dramatico-musicale, une œuvre unique, indivisible et créée en commun, en sorte que la protection à son égard, musique et texte compris, ne prendrait fin en Allemagne que 30 ans après la mort du dernier survivant des trois collaborateurs, soit en 1938 ? Ou bien la musique et le livret forment-ils deux parties indépendantes de l'œuvre, deux éléments séparables ayant, chacun, son sort au point de vue du droit d'auteur et donnant lieu à un double calcul de délais ? Les juges ont admis cette seconde solution et, comme, en vertu de celle-ci, le droit sur la partie musicale doit avoir pris fin en Allemagne le 1^{er} janvier 1906, ils ont décidé qu'il est permis à partir de cette date de procéder librement à la reproduction de la musique et à l'exécution instrumentale de celle-ci et même à la représentation de l'opéra à l'aide d'un autre livret. Dans ce procès les tribunaux ont donné tort, d'un côté, aux titulaires du droit sur l'opéra en rejetant leur prétention de vouloir contrôler, l'opéra étant une œuvre indivisible, même la reproduction et l'exécution de la partie musicale, et interdire la représenta-

(1) V. G. F. Altschul, « Die Urheberrechte zu Carmen », *Juristische Blätter*, n° 53, 31 décembre 1905, p. 629 ; Fuld, « Die Carmenfrage », *Zeitschr. für internat. Privat- und öffentliches Recht*, vol. 16, p. 198 ; Osterlith, « Das Urheberrecht an Carmen », *Gewerbli. Rechtsschutz und Urheberrecht*, 10^e année, p. 377.

tion de l'œuvre d'une façon générale, et, de l'autre côté, ils ont rejeté les conclusions des organisateurs des représentations qui prétendaient se servir dans ce but même de la traduction allemande parue en 1875 à l'encontre du droit réservé à l'éditeur Choudens sur le livret français; ce droit englobant le droit de traduction et le droit de représentation a été maintenu intact; c'est pour ce motif que les frais ont été partagés dans ce litige.

Nous traduirons ci-après, en extrait et en résumé, les parties essentielles de ces jugements.

I. Le Tribunal supérieur de Leipzig avait rejeté la demande de la maison viennoise *Universal-Edition* en exposant que l'éditeur original n'avait pas renoncé à son droit sur le livret en faveur de l'Opéra de Vienne, et que ce droit ne se perdait pas à la suite de l'expiration du droit existant sur la traduction. Par arrêt du 18 février 1908, la Cour suprême de Dresde était arrivée à la conclusion contraire, surtout pour les motifs suivants⁽¹⁾:

« Il est exact que le droit d'auteur sur le texte original est complètement indépendant de celui sur la traduction. Du fait que le premier de ces droits subsiste encore au cas particulier, il résulte qu'à teneur des dispositions légales invoquées par l'instance précédente, le texte original est encore protégé en Allemagne contre toute traduction illicite, en sorte que personne ne peut faire paraître en Allemagne une nouvelle traduction allemande du libretto sans le consentement des défendeurs. Mais, la traduction de Hopp n'était pas illicite; au contraire, ainsi que cela ressort de l'exposé des deux parties, elle avait été faite et publiée en Autriche avec l'assentiment de la maison Choudens père et fils qui, à ce moment-là, possédait le droit d'auteur sur la musique et sur le texte de l'opéra... Or, si cette traduction était licite, la maison de Paris, dès l'instant où l'on admet qu'un tiers, par exemple l'Opéra impérial de Vienne, était titulaire des droits d'auteur, ne pouvait plus interdire comme illicites la traduction et la vente de celle-ci, en se basant sur les droits d'auteur qui lui avaient été transférés; elle pouvait uniquement se prévaloir d'arrangements contractuels avec le traducteur ou avec l'éditeur de la traduction. Le droit d'interdire toute autre traduction, droit qui découlait du droit d'auteur sur l'œuvre originale, était irrévocablement perdu en ce qui concerne la traduction de Hopp, par l'autorisation donnée de faire cette dernière. Ce n'est que dans la mesure où Hopp lui-même aurait eu le droit d'interdire comme auteur toute reproduction de sa propre traduction que la maison de Paris pouvait acquérir un droit analogue par l'acquisition des droits d'auteur de Hopp. A partir du moment où cette traduction licite tombait dans le domaine pu-

blic en vertu des dispositions légales applicables, chacun pouvait la reproduire et la vendre sans que la maison de Paris ou la défenderesse, son ayant cause, eussent pu s'y opposer en alléguant que les droits des auteurs de l'œuvre originale subsistaient encore et englobaient le droit d'interdire toute traduction non autorisée. La convention littéraire conclue le 8 avril 1907 entre l'Allemagne et la France, et entrée en vigueur pendant le cours du présent procès, ne change rien à cet état de choses; le principe qui y est proclamé à l'article 3, alinéa 2, a en effet pour conséquence que, lorsque le droit indépendant du traducteur était éteint avant l'entrée en vigueur de ladite convention, non seulement le traducteur, mais encore toute personne quelconque pouvait reproduire et répandre la traduction faite licitement par ce dernier. »

Cet arrêt a été infirmé par le Tribunal de l'Empire, et le jugement de première instance a été rétabli par les considérants que voici⁽¹⁾:

L'arrêt de la Cour d'appel méconnaît le droit d'auteur du poète qui a écrit le texte original, et il porte atteinte aux articles 2, 12, 62 de la loi sur le droit d'auteur, du 19 juin 1901, combinés avec les articles 2 et 5 de la *Convention de Berne*, du 9 septembre 1886, révisée le 4 mai 1896.

D'après les dispositions de cette dernière, les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union, ou leurs ayants cause, jouissent, dans les autres pays, pour leurs œuvres, des droits que les lois respectives accordent aux nationaux. Ils possèdent, dans les autres pays, le droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs œuvres pendant toute la durée du droit sur l'œuvre originale⁽²⁾. L'auteur du libretto et la maison Choudens père et fils ressortissent à l'un des pays de l'Union (la France). La dernière a fait publier la traduction de Hopp par la maison Ahn à Cologne immédiatement après la première publication de l'œuvre originale ou, en tout cas, dans le délai de dix ans prévu à l'article 5 de la *Convention de Berne*. Les auteurs du texte original jouissent, en conséquence, de la même protection que les nationaux, et la maison Choudens père et fils bénéficie de cette protection, par le fait qu'elle est cessionnaire de leur droit d'auteur.

Aux termes de l'article 11 de la loi sur le droit d'auteur, l'auteur d'une œuvre scénique a le droit exclusif de reproduire l'œuvre, de la répandre professionnellement, de la représenter ou de l'exécuter publiquement, même en ce qui concerne les arrangements et notamment les traductions. L'auteur du texte d'un opéra doit

être considéré, quant au texte, comme l'auteur de l'œuvre scénique (v. Arrêts civils du Tribunal de l'Empire, vol. 68, p. 84 et s.). Au cas particulier, Choudens père et fils ont autorisé en 1875 la traduction en allemand du libretto de l'opéra par l'écrivain viennois Hopp; en conséquence, ce dernier est devenu l'auteur de sa traduction. Il n'est pas clairement établi que Hopp ait réellement joui de son droit d'auteur, mais cela importe fort peu dans l'espèce. On peut, au contraire, et d'accord avec la Cour d'appel, se dispenser de rechercher si, par la suite, le Grand Opéra de Vienne ou bien Choudens père et fils ont acquis des droits d'édition sur la traduction de Hopp. En effet, d'après les constatations faites par la Cour d'appel, en application de la loi autrichienne et échappant pour cette raison à l'examen du Tribunal de révision, le droit d'auteur sur la traduction de Hopp était éteint en Autriche, en sorte que cette traduction y était devenue de reproduction libre. Il n'est pas davantage nécessaire de rechercher si ce droit, à supposer que la maison Choudens l'eût acquis, eût pu être conservé en Allemagne par l'enregistrement auquel a fait procéder en 1901, après la mort de Hopp, le libraire-éditeur Ahn; le défendeur base ses droits sur ceux des auteurs français du libretto, en sorte qu'il est absolument sans importance de savoir si, oui ou non, la traduction de Hopp jouit encore d'une certaine protection en Allemagne, c'est-à-dire si les ayants cause de Choudens père et fils peuvent y bénéficier encore d'une protection spéciale à l'égard de cette traduction. La demanderesse elle-même ne fait pas dériver son droit de la traduction de Hopp; toute son argumentation repose, au contraire, sur le fait que cette traduction n'est plus protégée.

Or, si l'on doit admettre, en vertu de ce qui précède, que la traduction de Hopp ne jouit actuellement d'aucune protection spéciale en Allemagne, il faut admettre aussi que c'est la défenderesse qui a raison. Le traducteur possède, il est vrai, un droit qui doit être respecté par l'auteur de l'œuvre originale, lorsque la traduction est licite et lorsqu'aucune convention contraire n'a été conclue entre l'auteur de la traduction et celui de l'œuvre originale. Mais le droit du traducteur n'a pas et ne peut pas avoir pour effet de restreindre, même lorsqu'il est expiré, les droits de l'auteur de l'œuvre originale. La durée du droit du traducteur sur sa traduction se règle uniquement d'après sa vie. Si la protection de la traduction prend fin avant celle de l'œuvre originale, la protection accordée à cette dernière subsiste néanmoins dans son intégralité, d'où il résulte que l'auteur ou

⁽¹⁾ V. le texte intégral, *Gewerbli. Rechtsschutz und Urheberrecht*, 1908, p. 183.

⁽¹⁾ V. Arrêt du Tribunal de l'Empire, vol. 21, p. 92.

⁽²⁾ Délai d'usage : 10 ans.

l'éditeur de l'œuvre originale peut interdire dorénavant la reproduction et la diffusion même de la traduction. Certes, le fait que le droit du traducteur a pris fin aurait en soi la conséquence que désormais chacun pourrait utiliser et répandre la traduction; mais, aussi longtemps que subsiste le droit sur l'œuvre originale, le possesseur de ce droit peut, à teneur de l'article 12 de la loi, interdire à toute tierce personne la reproduction, la diffusion ou la représentation de toute traduction, cette dernière fût-elle même libérée du droit qui appartenait avant au traducteur. C'est que celui-ci a utilisé une œuvre appartenant à autrui, dont la protection se règle sur la personne de l'auteur de cette œuvre. La Cour d'appel a commis une erreur de droit lorsqu'elle a admis qu'ensuite de l'extinction du droit d'auteur de Hopp, celui de l'auteur de l'œuvre originale, qui subsiste à l'égard de toute adaptation et était simplement limité, pendant la durée du droit du traducteur, par ce droit, était également éteint en ce qui concerne la traduction de Hopp. Le coauteur du texte original Halévy vivait encore au moment où a été ouverte la présente action. Son droit d'auteur, exercé par la maison Choudens père et fils ou par le défendeur, cessionnaire de ladite maison, est protégé encore pendant 30 ans après la mort de Halévy (art. 29, 30 de la loi). Le Tribunal de Leipzig a donc eu raison d'admettre que le défendeur, investi de ce droit d'auteur, pouvait interdire à la demanderesse de reproduire et de répandre toute adaptation quelconque du texte original et, partant, aussi la traduction de Hopp.

II. En modifiant le premier jugement du Tribunal supérieur I de Berlin, du 7 février 1907, qui avait refusé de reconnaître le droit d'exécution du librettiste, la Cour d'appel de Berlin (10^e chambre civile) avait, par arrêt du 2 décembre 1908, établi que la défenderesse, la maison Choudens, n'avait pas le droit d'interdire au demandeur (l'Opéra comique de Berlin) l'exécution de la musique de *Carmen* sans paroles ou avec de nouvelles paroles, mais qu'elle pouvait lui interdire la représentation de *Carmen* avec le texte de Hopp: voici les principaux passages de cet arrêt très explicite⁽¹⁾:

Les dispositions applicables qu'il y a lieu de prendre tout d'abord en considération sont la *Convention de Berne*, du 9 septembre 1886, avec l'Acte additionnel et la Déclaration interprétative de Paris, du 4 mai 1896. L'Allemagne et la France ont adhéré

à ces Arrangements. Aux termes de l'article 2, alinéa 2, de la Convention de Berne, la condition propre à déterminer si une œuvre est protégée sur le territoire de l'Union est en premier lieu la nationalité de l'auteur ou de son ayant cause. Dès lors, l'opéra *Carmen* est une œuvre française, puisque le compositeur Bizet, les librettistes Meilhac et Halévy et l'éditeur de Choudens sont Français. C'est également la France qui, à teneur du 3^e alinéa de l'article 2, doit être considérée comme pays d'origine de l'œuvre, car l'opéra *Carmen*, au sujet duquel l'accomplissement des conditions de forme, base de la protection, n'est pas mis en doute, a été représenté pour la première fois en France. Déjà avant la Convention de Berne, l'Allemagne et la France avaient conclu, le 19 avril 1883, un traité concernant la protection des œuvres de littérature et d'art; à teneur de l'article 15 de la Convention de Berne, ce traité est resté en vigueur en tant qu'il confère aux auteurs ou à leurs ayants cause des droits plus étendus que ceux accordés par l'Union, ou qu'il renferme d'autres stipulations non contraires à la Convention. Ce traité doit être complété par la publication du Chancelier de l'Empire, du 25 novembre 1903, concernant l'échange de notes qui a eu lieu les 2 juin/13 juillet 1903 entre le Ministère des Affaires étrangères et l'Ambassade de France à Berlin. D'après toutes ces dispositions, les auteurs français et leurs ayants cause jouissent en Allemagne, pour leurs œuvres, des droits accordés aux nationaux par la législation allemande. Sans parler du fait que la Convention de Berne contient des prescriptions détaillées en ce qui concerne le droit de traduction de l'auteur, la loi applicable en principe au cas particulier est celle du 19 juin 1901 relative au droit d'auteur sur les œuvres littéraires et musicales (art. 62).

Le demandeur se base en première ligne sur l'article 28 de cette loi aux termes duquel le droit de représentation par rapport à l'opéra entier appartient au compositeur seul, l'opéra constituant une œuvre commune dans le sens des articles 30 et 6 de ladite loi.

Pour la solution du présent litige, il importe tout d'abord de trancher la question de savoir si l'opéra *Carmen*, dont la musique a été créée par Bizet et le texte par Meilhac et Halévy, constitue une œuvre commune aux termes de l'article 6, ou bien si le texte et la musique de l'opéra font l'objet de droits indépendants l'un de l'autre. Dans le premier cas, le droit de représentation de l'opéra comme tel, c'est-à-dire du texte et de la musique, n'expire que trente ans après la mort du librettiste Halévy, qui

vivait encore au moment de l'introduction de l'instance (art. 30); dans le second cas, les délais pour la protection du droit d'auteur sur le texte et sur la musique doivent être calculés séparément (art. 29). La Cour admet avec le juge de la première instance que l'opéra *Carmen* n'est pas une œuvre commune dans le sens de la disposition légale de l'article 6 ainsi conçu:

« Lorsque plusieurs collaborateurs ont créé une œuvre commune, sans que les travaux individuels puissent être distingués, il existe entre eux en tant qu'auteurs une indivision par fractions conformément au code civil. »

En conséquence, il n'y a œuvre commune que lorsque les travaux des différents auteurs ne peuvent pas être séparés, c'est-à-dire lorsqu'ils constituent des parties intégrantes de l'ensemble de l'œuvre. Or, la musique et le texte des opéras en général, et de l'opéra *Carmen* en particulier, ne représentent pas des œuvres inséparables et indistinctes. Bien que la combinaison étroite de la musique et du texte crée la formation artistique de l'opéra, ces parties ne constituent pas, comme le prétend la défenderesse, un tout organique; elles se laissent, au contraire, séparer suffisamment pour faire chacune l'objet de droits spéciaux et indépendants. On peut exécuter dans des concerts des parties musicales d'un opéra sans le texte, tout comme le texte — cela se voit souvent par rapport aux opéras de Wagner — forme la matière d'une récitation spéciale. D'autre part, on peut rédiger et mettre en vente des partitions de piano, et imprimer le texte en un livret à part. La possibilité de séparer ces deux éléments résulte avec le plus de clarté du fait démontré par l'histoire d'« *Euryanthe* », qu'il est possible d'écrire pour le libretto une nouvelle musique ou pour la musique un nouveau libretto. La loi elle-même a reconnu que, même après leur combinaison, le texte et la composition peuvent encore rester indépendants, en disposant expressément en son article 5 ce qui suit:

« Lorsqu'un écrit sert de texte à une œuvre musicale ou lorsqu'il est accompagné d'illustrations, les auteurs de chacune de ces créations en sont considérés comme des auteurs distincts. »

L'exposé des motifs à l'appui de la loi indique comme exemple précisément le texte et la musique d'un opéra et fait remarquer qu'à teneur de l'article 5, le compositeur a la possibilité de faire éditer la partie musicale sans l'assentiment de l'auteur du libretto. L'article 5, ainsi que le dit l'exposé des motifs, a été élaboré dans le but spécial de régler les rapports entre le compositeur et le librettiste...

⁽¹⁾ V. le texte intégral de cet arrêt longuement motivé *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht*, 1909, p. 282 à 287.

Or, comme l'on ne se trouve pas en présence d'une œuvre commune visée par l'article 30 de la loi, le droit d'auteur sur la musique appartient au compositeur Bizet ou à ses ayants cause, celui sur le texte, aux librettistes ou à leurs ayants cause, en sorte que la durée de la protection n'est pas la même pour la musique et pour le texte de l'opéra *Carmen* (suivent les calculs à ce sujet; v. ci-dessus, p. 138, l'Introduction).

Mais le demandeur a encore fait valoir l'argument de droit que la représentation s'effectue en Allemagne habituellement à l'aide de la traduction de Hopp et qu'il ne peut pas lui être interdit de faire usage de cette dernière, attendu que c'est une publication anonyme, dénuée pour cette raison de protection, d'après le droit autrichien.

La Cour envisage que ces allégations du demandeur ne soutiennent pas l'examen. A teneur de l'article 2 de la loi du 19 juin 1904, le traducteur est, il est vrai, réputé auteur; il avait un droit d'auteur spécial à raison de l'œuvre faite par lui, c'est-à-dire de la traduction. Le but de la prescription de l'article 2 est uniquement de protéger le traducteur en ce qui concerne la traduction dont il est l'auteur. Mais les droits du traducteur, qui se restreignent tout naturellement au résultat de l'activité déployée *par lui* pour donner une nouvelle forme à l'œuvre, ne sauraient en aucune manière entrer en concurrence avec les droits du poète de l'œuvre originale (art. 11 et 12 de la loi). Aux termes de ces deux articles, le librettiste peut interdire la représentation publique non seulement sous la forme originale, mais encore sous la forme d'arrangements. Or, la traduction n'est qu'une « reproduction transformée » de l'œuvre originale, vu qu'elle ne touche pas à l'identité de l'œuvre quant au fond. Cette interprétation est expressément consacrée sous le numéro 1 de l'article 12, où sont énumérés des exemples de ce qu'il faut entendre par arrangements. On peut dès lors se dispenser de rechercher si le texte de Hopp, pris en lui-même, est tombé dans le domaine public, autant du moins qu'il s'agit des droits parallèles du traducteur. En tout cas, la loi accorde au librettiste sa protection contre les traductions, sous les mêmes conditions qu'elle le protège contre la reproduction de l'œuvre dans la langue originale...

Les allégations du demandeur ne doivent pas être examinées à la lumière des seules dispositions du droit interne, puisque la Convention de Berne stipule déjà une protection à cet égard. A teneur de l'article 10 du traité particulier du 19 avril 1883, le

droit exclusif de traduction, et par conséquent celui de représentation publique d'une œuvre dramatique (alinéa 7), n'est accordé que pour une durée maxima de treize ans après la publication de l'œuvre originale. Mais, de par la Convention de Berne, les étrangers sont favorisés en ce sens que si une traduction licite a paru en temps opportun, le droit exclusif de traduction et de représentation est prolongé pour toute la durée du droit sur l'œuvre originale (art. 5 et 9, alinéa 2), en sorte que l'article 10 du traité particulier n'est plus applicable. Quant à l'objection tirée de ce que l'on se trouverait en présence du cas prévu dans la deuxième phrase du premier alinéa de l'article 5 de la Convention de Berne et qu'en conséquence le droit exclusif de traduction du librettiste est déjà expiré, ce serait à l'opposant à en prouver le bien fondé. Mais cette preuve n'est pas faite par l'allégation que le demandeur se sert du texte de Hopp et que le droit de traduction de Hopp est éteint; le droit du traducteur n'est qu'un droit dérivé qui limite, pendant sa durée, le droit de l'auteur, mais qui, à l'expiration, fait revivre entièrement l'exclusivité du droit de traduction de l'auteur. Dès lors, les droits d'auteur sur le texte original sont protégés également par l'article 9, alinéa 2, de la Convention de Berne, contre toute représentation publique non autorisée, et notamment contre la représentation de la traduction de Hopp...

Enfin, il y a lieu de se prononcer sur la question de savoir si la défenderesse en sa qualité d'ayant cause du librettiste a encore un droit exclusif en ce qui concerne la *représentation publique* de l'opéra *Carmen* avec le texte de Meilhac et Halévy, et cela vu que le droit d'auteur sur la musique est éteint⁽¹⁾.

Ni la loi de 1870 ni celle de 1904 ne contiennent aucune disposition visant directement cette question. C'est pourquoi il s'est élevé des doutes sur la solution à intervenir. La loi du 19 juin 1904 (art. 28), prescrit ce qui suit au sujet de l'autorisation à demander pour organiser une représentation publique :

ALINÉA 1er. — « Pour organiser une *représentation publique*, lorsqu'il y a plusieurs ayants droit, le consentement de chacun d'eux est nécessaire. »

ALINÉA 2. — « Pour un opéra ou une autre œuvre musicale accompagnée d'un texte, l'organisateur de la représentation n'est tenu de se procurer que le consentement de celui à qui appartient le droit d'auteur sur la partie musicale. »

L'alinéa premier pose donc la *règle* que la représentation d'une œuvre commune est subordonnée à l'autorisation de *tous* les coauteurs, alors que le deuxième alinéa fait une exception à cette règle en stipulant que celui qui organise la représentation d'un opéra n'a besoin que du consentement du compositeur... De la genèse de la loi il résulte que cette dernière disposition est due uniquement à des motifs d'opportunité et a pour but de ne pas rendre difficile, sans nécessité, la représentation des œuvres dramatico-musicales... Or, lorsque, comme dans l'espèce, le consentement du compositeur ne peut plus être requis, et lorsqu'il n'existe plus que l'ayant droit du librettiste, le motif qui a dicté le deuxième alinéa disparaît complètement. Le droit d'autorisation du librettiste, droit qui n'a été que virtuel et latent pendant la vie du compositeur, renaît à partir du moment où le droit du compositeur ne subsiste plus. Dès lors, la loi se borne à *restreindre* le droit du librettiste, en ce qui concerne le consentement à donner par lui pour la représentation publique, uniquement aussi longtemps que dure le droit du compositeur, mais elle *ne supprime pas* ce droit du librettiste... Si elle avait voulu enlever complètement au librettiste le droit de pouvoir autoriser la représentation publique pour en investir le compositeur, elle l'eût dit d'autant plus expressément qu'on ne peut admettre qu'elle a voulu encore étendre le caractère exceptionnel de cette disposition, sans l'accentuer encore...

Le premier juge dit qu'il ne serait pas dénué d'équité d'enlever au librettiste une partie de son droit en lui retirant la faculté d'autoriser la représentation publique, pour ce motif que, s'il s'agit d'un opéra, la musique a beaucoup plus de valeur que le texte; cette opinion est déjà réfutée par le fait que, ainsi qu'on l'a exposé plus haut, le législateur a voulu absolument éviter de tenir compte de la prédominance de la musique sur le texte. D'autre part, il ne faut pas méconnaître que le libretto exerce souvent une influence extraordinairement forte sur la valeur générale d'un opéra. Ce qui prouve l'importance du texte qui se révèle fréquemment et aussi dans l'espèce, c'est que le demandeur entend précisément représenter l'opéra *Carmen* à l'aide du texte généralement connu et devenu populaire. Le premier juge a également tort lorsqu'il envisage la décision mettant fin au droit du librettiste en même temps qu'à celui du compositeur comme conforme aux intentions du législateur, lequel se serait surtout efforcé de verser l'œuvre intellectuelle du compositeur dans le patrimoine commun de l'humanité, après

(1) V. *Droit d'Auteur*, 1908, p. 5, arrêt du Tribunal de l'Empire dans l'affaire Bote et Bock c. Prash.

un certain nombre d'années. Toutefois, si telles sont les vues du législateur, son intention n'a pas été de porter préjudice au librettiste au profit du compositeur. Chaque législateur devant, au contraire, chercher à sauvegarder équitablement les droits de tous les intéressés, il faut en conclure que la loi entend protéger le librettiste de la même manière que le compositeur.

De tout ce qui précède il résulte que le librettiste et son ayant cause conservent le droit d'auteur sur le texte de l'opéra jusqu'à l'expiration du délai de protection, et cela avec tous ses attributs, et notamment avec la faculté d'autoriser la représentation publique de l'opéra.

La Cour a consigné les conclusions de son arrêt dans les huit thèses suivantes :

1° L'opéra *Carmen* n'est pas une œuvre commune dans le sens des articles 6 et 30 de la loi du 19 juin 1901 ;

2° Le compositeur et ses ayants cause ont un droit d'auteur spécial sur la musique, le librettiste et ses ayants cause un droit spécial sur le libretto ;

3° Le droit d'auteur sur la musique de l'opéra *Carmen* est expiré en Allemagne depuis le 1^{er} janvier 1906, en sorte que le demandeur peut se passer de l'autorisation de la défenderesse pour en exécuter publiquement la musique, soit sans texte, soit avec un texte nouveau ;

4° En revanche, le droit d'auteur sur le texte, qui, dans l'espèce, est une œuvre commune dans le sens de l'article 6 de la loi, continue à subsister en faveur de l'ayant cause du librettiste ;

5° La faculté d'autoriser la représentation publique de l'œuvre est comprise dans ce droit d'auteur ;

6° Cette faculté appartient aussi au librettiste, mais elle ne peut être exercée par lui aussi longtemps que dure le droit du compositeur ou de son ayant cause ;

7° La traduction du texte faite par Hopp n'a pas écarté le droit de la défenderesse d'interdire la représentation à l'aide du texte original ou de la traduction de ce dernier ;

8° En conséquence, le demandeur, pour représenter publiquement l'opéra *Carmen* avec le texte de Meilhac et Halévy, doit demander le consentement de la partie défenderesse, comme ayant cause des librettistes, même s'il entend se servir pour cela de la traduction de Hopp.

* * *

Le Tribunal de l'Empire a pleinement confirmé la sentence ci-dessus(1) ; il a ren-

voyé, quant à l'interprétation de l'article 28 de la loi, à son arrêt du 13 novembre 1907 (v. *Droit d'Auteur*, 1908, p. 5) et, quant à l'utilisation libre de la traduction autrichienne, réclamée par le demandeur, à l'arrêt du 28 avril 1909, cité en partie (v. cet arrêt, ci-dessus).

BELGIQUE

X REPRODUCTION PARTIELLE D'UN OUVRAGE ; BUT COMMERCIAL ; ABSENCE DE PROFITS IMMÉDIATS, MAIS BÉNÉFICE INDIRECT ; CONTREFAÇON.

(Tribunal correctionnel d'Anvers. Audience du 4 février 1910. — Costalat c. Koopal.)

Attendu que la société générale de publicité a imprimé et vendu une brochure explicative de la *Damnation de Faust*, contenant divers extraits du libretto original dont la partie civile est propriétaire exclusive ;

Attendu qu'il n'est pas contesté que le prévenu, administrateur-délégué de cette société, a donné les instructions nécessaires pour l'impression et la vente de la prédite brochure, qu'il est donc préalablement responsable de ses faits et gestes personnels ;

Attendu que la reproduction même partielle d'un ouvrage constitue une atteinte frauduleuse aux droits d'autrui et partant le délit de contrefaçon dès que l'usurpation est commise dans un but commercial en vue de réalisation d'un bénéfice. Cass. chambres réunies, 16 mai 1894, B. 7, p. 970, Benoit et Descamps. Le droit d'auteur, discussion à la Chambre, id. n° 262 ;

Attendu qu'il s'ensuit que même en admettant comme établies les explications du prévenu et en supposant que l'impression et la vente de la brochure incriminée ne pouvaient lui laisser de profit immédiat et direct, encore faudrait-il décider qu'il a incontestablement agi dans un esprit de lucre et de spéculation puisque, d'après ses propres déclarations, cette publication aurait été faite pour obliger un bon client et devait ainsi avoir pour effet indirect de procurer ultérieurement de nouveaux bénéfices ;

Attendu au surplus que la vente des fascicules semblables au livret litigieux doit avoir pour effet de causer préjudice au véritable propriétaire de l'œuvre de la *Damnation de Faust* ;

Attendu que la prévention mise à sa charge est donc établie, vu les articles 194 du code d'instruction criminelle et 1^{er} 7 du code pénal, 1, 3, 22 de la loi du 22 mars 1886 et par application des articles 20 et 26 de la loi du 22 mai 1886 et 40 du code pénal ;

PAR CES MOTIFS :

Le tribunal statuant contradictoirement, condamne le prévenu à une amende de 26 francs avec sursis de trois ans et aux frais du procès, etc.

FRANCE

X PRÉTENDUE REPRODUCTION, EN FILMS CINÉMATOGRAPHIQUES, D'UNE ŒUVRE DRAMATIQUE. — SUJET EMPRUNTÉ AU DOMAINE PUBLIC ; NON-IMITATION DE LA FORME ORIGINALE. — REJET.

(Cour de cassation, Chambre des requêtes. Audience du 27 juin 1910. — Courteline c. Société des Cinématographes Pathé.) (2)

LA COUR,

Sur les deux moyens réunis pris de la violation des articles 141 C. pr. civ., 70, 71 et 72 du décret du 30 mars 1808, 544, 1315, 1382 C. civ., 1^{er} du décret-loi des 19-24 juillet 1793, d'un excès de pouvoirs, d'un défaut de motifs et d'un manque de base légale, de la violation des droits de la défense et de l'article 7 de la loi du 20 avril 1810 ;

Attendu que si le droit de propriété d'un auteur s'étend à la reproduction de ses œuvres par un procédé mécanique, notamment au moyen du cinématographe, il faut tout au moins que, par le choix du sujet, la composition et le développement des scènes, l'œuvre représentée puisse être considérée comme une contrefaçon de l'œuvre originale ; qu'il est déclaré en fait par l'arrêt attaqué, d'une part, que l'aventure qui fait le sujet de *Boubouroche*, a été empruntée par son auteur et par celui de la pantomime intitulée *Ta femme nous trompe* au fonds commun du théâtre et du roman, d'autre part, que sans parler du dialogue auquel ne se prêtent pas les projections cinématographiques, il existe de notables différences entre les scènes de *Boubouroche* et les tableaux que déroulent les photographies incriminées ; que la Cour de Paris a pu conclure des dissemblances qu'elle relevait dans l'agencement général et dans ce qu'elle a appelé la forme des deux pièces que la pantomime n'était pas une contrefaçon de la comédie ; que cette appréciation, basée sur des éléments de fait que la Cour de cassation n'a pas la possibilité de comparer, échappe nécessairement à son contrôle ;

Attendu que cette solution rend sans intérêt le point de savoir si l'arrêt attaqué a pu décider qu'en fait la Compagnie Générale des Phonographes était restée étrangère aux représentations données sur le théâtre de l'Omnia ; que la Cour pouvait

(1) V. le texte intégral de l'arrêt du Tribunal de l'Empire dans *Geistiges Eigentum*, n° 22, du 15 août 1909, p. 327 à 330.

(2) V. *Droit d'Auteur*, 1908, p. 118 ; 1909, p. 97 ; 1910, p. 81.

d'autant plus se considérer comme saisie, en dehors de toute violation des droits de la défense, d'un moyen présenté aujourd'hui comme nouveau, qu'il lui appartenait d'interpréter les conclusions conçues en termes généraux qui lui étaient soumises et que le moyen s'appuyait sur des documents qu'elle constatait avoir été produits et discutés devant elle; que l'arrêt attaqué, dûment motivé, n'a, en conséquence, violé aucun des textes susvisés;

Rejetée...

Nouvelles diverses

Conférence de Berlin

Ratification ou préparation de la ratification de la Convention de Berne révisée. Manifestations diverses des intéressés⁽¹⁾

Espagne. — La *Gaceta de Madrid*, n° 252, du 9 septembre 1910, a publié sous la rubrique: « Ministère d'État, Chancellerie » le texte, en traduction espagnole, de la Convention de Berne révisée, du 13 novembre 1908, en le faisant accompagner de la note suivante: « La présente Convention a été dûment ratifiée et les ratifications en ont été déposées à Berne le 7 du présent mois »⁽²⁾.

Norvège. — La nouvelle loi du 25 juillet 1910 contenant les modifications apportées à la loi du 4 juillet 1893 relative aux droits des auteurs et des artistes — ont été amendés les articles 1^{er}, 2, 4, 5, 7, 9, 10, 14, 16, 17, 18, 20 et 37 de cette dernière loi — a été promulguée dans le *Norsk Lovtidende*, n° 35, du 3 septembre 1910. Dans le même numéro a paru un arrêté royal, du 2 septembre 1910, concernant la mise à exécution, à partir du 9 septembre 1910, de la Convention de Berne révisée, du 13 novembre 1908, avec les trois réserves formulées par la Norvège. Enfin, le texte de la Convention de Berne précitée, accompagnée d'une traduction en norvégien, a été publiée dans le *Recueil des conventions conclues avec des États étrangers (Overkomster med fremmede Stater)*, n° 7, du 13 septembre 1910, p. 113 à 136; les trois réserves sont rappelées en note, p. 113. Nous publierons la loi du 25 juillet 1910 et l'arrêté du 2 septembre 1910 dans notre prochain numéro.

République Argentine

Promulgation d'une nouvelle loi sur le droit d'auteur

La loi sur le droit d'auteur que la Chan-

bre avait adoptée le 5 septembre 1910 dans les conditions que nous avons exposées dans notre dernier numéro (v. p. 127 et 128), a été approuvée, également sans opposition, par le Sénat, le 16 septembre, puis promulguée par décret présidentiel daté du 22 septembre; nous espérons la traduire et l'analyser sous peu. M. Clémenceau, à l'initiative duquel l'adoption est due principalement, a continué la série de ses conférences au Brésil et, là aussi, il a entretenu les autorités nationales de l'état défectueux dans lequel se trouvent les rapports internationaux de ce pays avec les nations européennes, et surtout avec la France, en ce qui concerne la protection des auteurs et des artistes.

Autriche

Le commerce des productions intellectuelles et la protection internationale des auteurs

Le rapport de la Chambre de commerce et d'industrie de la Basse-Autriche sur l'année 1909 renferme le passage suivant qui contient une critique et un vœu formulé déjà à bien des reprises⁽¹⁾ et que nous traduirons sans commentaire en simples chroniqueurs:

« Le commerce de la librairie et des objets d'art, et surtout le commerce de la musique souffre de l'insuffisance des rapports qui lient l'Autriche avec les pays étrangers dans le domaine du droit d'auteur. La corporation des libraires, marchands d'objets d'art et de musique de Vienne se plaint vivement de ce que le Ministère de la Justice n'ait pas encore fait usage de la faculté que lui accorde la loi complémentaire sur le droit d'auteur, du 26 février 1907, d'établir la réciprocité à l'égard d'un certain nombre d'États; à cet effet, il n'y aurait lieu qu'à promulguer une simple ordonnance dudit Ministère pour entrer dans des relations de réciprocité avec la Grèce, l'Islande, le Mexique, Monaco, le Portugal, la Suisse, l'Espagne, la Bolivie, Costa-Rica et Nicaragua. Toutefois, quand bien même il serait aisé de contribuer, par cette voie, au développement de nos rapports avec le dehors, la totalité des représentants du commerce viennois des livres, objets d'art et œuvres musicales demande néanmoins, comme par le passé, avec énergie que l'Autriche adhère le plus tôt possible à la Convention de Berne pour la protection de la propriété littéraire et artistique. »

France

Signature d'un traité avec le Japon concernant la protection réciproque, en Chine, des droits des auteurs nationaux

Le 14 septembre 1909, a été signée à Tokio entre l'Ambassadeur de France au Japon, M. A. Gérard, et le Ministre des Affaires étrangères de ce dernier pays, M. Jutaro Komura, une convention pour la protection réciproque, en Chine, des marques de fabrique, brevets, dessins et droits d'auteur des citoyens et sujets des deux pays. Cette convention qui a la même teneur que celle conclue dans un but identique le 19 mai 1898 entre le Japon et les États-Unis (v. le texte, *Droit d'Auteur*, 1908, p. 145) est destinée à permettre aux tribunaux consulaires français et japonais, existant en Chine, d'appliquer aux contestations qui se produiraient dans ce pays entre Japonais et Français, en matière de propriété intellectuelle et industrielle, les dispositions que peuvent invoquer les Français au Japon et les Japonais en France. D'ailleurs, le champ d'action de la convention n'est pas limité à la Chine, mais il est étendu aux autres pays où la France et le Japon auraient des droits de juridiction extraterritoriale, si bien que les nouvelles stipulations pourront trouver leur application notamment au Siam⁽¹⁾.

Or, la France et le Japon sont actuellement liés, sur le terrain du droit d'auteur, par la Convention de Berne révisée, du 13 novembre 1908, mise en vigueur dans leurs relations mutuelles, sous certaines réserves, à partir du 9 septembre 1910 (v. notre dernier numéro, p. 113). Lorsque le traité ci-dessus mentionné sera devenu exécutoire, un auteur français qui aura à se plaindre d'une contrefaçon commise, en Chine ou au Siam, par un Japonais et punissable en vertu de la Convention de Berne, pourra dès lors poursuivre le contrefacteur devant les tribunaux consulaires japonais sur la base de cette Convention. Réciproquement, toute infraction à celle-ci, commise en Chine ou au Siam par un Français au préjudice d'un Japonais sera punie par le tribunal consulaire français compétent, conformément au régime de l'Union. Ce régime sera donc, pour ainsi dire, territorialement prolongé jusque dans les pays qui n'ont pas encore adhéré à la Convention de Berne, lorsqu'il s'agit de délits imputables à des ressortissants des deux pays unionistes engagés par le nouveau traité⁽²⁾.

⁽¹⁾ V. *Journal officiel*, du 19 juillet 1910, p. 491, projet de loi présenté par le Gouvernement français à la séance de la Chambre du 13 juin 1910.

⁽²⁾ Cp. notre *Recueil des conventions et traités littéraires*, p. 203, notice sur l'*Égypte et les Échelles du Levant*.

⁽¹⁾ V. *Droit d'Auteur*, 1910, p. 70, 82, 97, 111 et 127.

⁽²⁾ V. ci-dessus, p. 129.

⁽¹⁾ V. *Droit d'Auteur*, 1900, p. 9; 1901, p. 114; 1902, p. 81; 1905, p. 9 et 146; 1908, p. 53.

Un projet de loi portant approbation dudit traité du 14 septembre 1909 a été déposé par le Gouvernement français à la séance de la Chambre du 13 juin 1910.

Grande-Bretagne

Condamnation sévère de contrefacteurs

Le livre intitulé *De Profundis* de feu Oscar Wilde, paru en février 1905, avait eu une si bonne vente que l'exécuteur testamentaire de l'auteur défunt, M. Ross, fut mis à même non seulement de payer toutes les dettes de ce dernier, mais encore de remettre à ses enfants une somme assez considérable à titre de bénéfice net. Cela fut suffisant pour exercer une tentation irrésistible sur certains imprimeurs et colporteurs qui pourtant avaient déjà eu maille à partir avec la justice anglaise pour reproduction illicite d'œuvres musicales et qui auraient dû être avertis du risque qu'ils couraient en contrefaisant ledit livre⁽¹⁾. Néanmoins, au mois d'avril 1910, M. Ross apprit qu'un grand nombre d'exemplaires contrefaits en étaient vendus dans les rues de Londres au prix minime de 1 penny. La Société des auteurs anglais fit alors, avec beaucoup de prudence et sans ménager les dépenses, les constatations nécessaires dans les magasins et les rues, afin d'intenter aux auteurs de ces reproductions une action pénale; elle accusa six imprimeurs, libraires et colporteurs d'avoir *conspiré* (*charge of conspiring*) en vue de reproduire et de vendre des éditions frauduleuses, et comme les perquisitions avaient amené la découverte de milliers d'exemplaires contrefaits, les coupables furent arrêtés. La Cour pénale centrale les a condamnés de ce chef, en juillet, à des peines allant de 1 à 6 mois de prison; cette dernière peine frappa un récidiviste, l'imprimeur Bokenham; le tenancier d'un restaurant qui avait permis aux colporteurs de vendre ces exemplaires à ses clients, en a été quitte pour une amende de 500 francs.

La lutte contre la piraterie a donc un succès de plus à enregistrer, et la Société des auteurs mérite des félicitations sincères pour son intervention collective si efficace et si opportune.

Les droits d'auteur et l'impôt sur le revenu

D'après les journaux anglais, le Chancelier de l'Échiquier, considérant que les tantièmes perçus en Angleterre par les auteurs dramatiques et les compositeurs de musique étrangers constituent un revenu analogue à celui des industriels et des commerçants, revenus qui sont frappés d'un

impôt, l'*income tax*, entend prélever sa part sur les sommes touchées en Angleterre par les auteurs et les compositeurs étrangers qui s'y font jouer. Le Chancelier de l'Échiquier se base sur le règlement de 1853, portant que « toute personne, sujet britannique ou étranger, résidant ou non sur le territoire anglais, est tenue de payer l'impôt sur tout revenu provenant de source anglaise, acquis soit par son commerce, soit par l'exercice de son talent ». L'impôt est de 5 p. 100.

Les auteurs français se sentent particulièrement visés par cette mesure en perspective, car on joue beaucoup de pièces françaises en Angleterre.

Hongrie

Les auteurs hongrois et les États-Unis d'Amérique

Depuis le 20 septembre 1907, les sujets autrichiens jouissent aux États-Unis, pour leurs œuvres littéraires et artistiques publiées après ce jour, du traitement national en matière de *copyright*⁽¹⁾. Ce traitement a pu être stipulé grâce à l'article 1^{er} de la loi autrichienne du 26 février 1907, qui permet d'établir la réciprocité dans ce domaine entre deux pays. La Hongrie ne participe pas à cet arrangement, car sa législation nationale, basée sur le modèle de la loi allemande de 1870, ne sanctionne pas le principe de la réciprocité légale; en effet, la Hongrie, comme l'Allemagne, figure parmi les pays qui ne protègent les œuvres étrangères publiées à l'étranger que par voie de traités.

Or, dans sa *Chronique des Théâtres*, la *Revue de Hongrie* (numéro du 15 septembre 1910, p. 325 et s.) se plaint amèrement. L'Europe, dit-elle, étant le grand fournisseur du Nouveau Monde en matière de production de pièces de théâtre, les dramaturges européens font aux États-Unis, leur pays de cocagne, la récolte la plus riche en tantièmes. Les auteurs hongrois font seuls exception, à défaut d'un traité littéraire entre les deux pays.

« Il y a quelques années, poursuit cet article, l'Autriche — par la voie du Ministre commun des Affaires étrangères, qui gère ces affaires aussi bien pour l'Autriche que pour la Hongrie — a conclu une convention avec les États-Unis de l'Amérique du Nord pour la protection réciproque des œuvres littéraires. Rien n'eût été plus simple que la Hongrie, elle aussi, donne son adhésion à cette convention, mais le Gouvernement hongrois, dans l'intention de marquer que la Hongrie est un État tout à fait indépendant et qu'elle n'entendait pas être confondue avec l'Autriche, refusa de signer et

voulut faire une convention à part. En agissant ainsi, notre Gouvernement obéissait sans doute à un principe très juste, mais il ne tenait nullement compte de la question assez importante des intérêts des écrivains hongrois. »

L'exposé placé au début de cet article fera, sans doute, réduire ces récriminations à de plus justes proportions. Ce qui importe davantage, c'est de connaître les raisons qui militent en faveur d'un changement de la situation des auteurs hongrois aux États-Unis; voici en quels termes la *Revue de Hongrie* décrit cette situation:

« Nos auteurs, privés de la défense de leurs intérêts, se voyaient forcés d'opter entre leurs intérêts et leur nationalité. C'est ainsi que M. François Lehar, Hongrois de naissance, pour ne pas perdre le million que lui rapportait la vogue américaine de *La Joyeuse Veuve*, se faisait passer pour Autrichien, tandis que des écrivains et des compositeurs moins avisés ont été tout bonnement frustrés de l'argent qu'ils auraient pu gagner. La comédie hautement spirituelle de M. François Molnár, *Le Diable*, fut jouée — durant des mois — à la fois par plusieurs théâtres de New-York, de Philadelphie et d'autres centres américains, sans que l'auteur en eût touché un sou de tantièmes. Le traducteur s'enrichit, mais il dut se contenter, lui, de l'honneur. Le même sort échet aux auteurs des *Manœuvres d'Automne* et des *Hussards de Danse*, pièces fort goûtées en Amérique, et à l'heure qu'il est c'est le tour de la pièce émouvante de M. Melchior Lengyel, *Le Typhon*, de subir le sort de ses devancières. Deux théâtres de New-York se disputent à qui aura la primeur de la représentation, deux traducteurs se querellent pour faire respecter chacun leur version; mais l'auteur, lui, n'a rien à dire et il doit souffrir, en guise de tiers parti indifférent, qu'on exploite son œuvre sans lui en demander la permission. Lui aussi, il aura l'honneur, mais du profit, point!

Toutefois, il est permis d'espérer que c'est pour la dernière fois que les choses se passent ainsi. Les auteurs hongrois peuvent compter désormais sur l'appui du Ministre de l'Instruction publique, le comte Zichy, qui est chargé des intérêts des arts et des lettres. Or, il a pris la décision de poursuivre les négociations interrompues, afin de faire aboutir la convention relative à la protection des œuvres littéraires en Amérique, et il faut espérer qu'en peu de temps nos auteurs y seront sous la sauvegarde des lois et à l'abri des spoliations perpétrées jusqu'ici envers eux. »

La voie ouverte pour atteindre ce résultat est toute tracée; l'Allemagne, placée dans les mêmes conditions, a résolu la difficulté en 1892 par la conclusion d'un traité littéraire proprement dit.

NOTE DE LA RÉDACTION. — Nous publions la traduction de la nouvelle loi turque sur le droit d'auteur dans notre prochain numéro.

(1) V. *Droit d'Auteur*, 1908, p. 14.

(2) V. *Droit d'Auteur*, 1908, p. 1 et 9.