

# 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:** ESPAGNE. Loi portant promulgation du Protocole du 20 mars 1914, additionnel à la Convention de Berne révisée de 1908 (du 14 mars 1915), p. 85.

### PARTIE NON OFFICIELLE

**Études générales:** LA CINÉMATOGRAPHIE AU POINT DE VUE LÉGISLATIF, DOCTRINAL ET JUDICIAIRE (*Troisième et dernière partie*), p. 85.

**Jurisprudence:** ESPAGNE. I. Reproduction illicite d'une œuvre par la cinématographie; admission de la plainte; Convention de Berne révisée, p. 87. — II. Prétendue reproduction illicite d'une œuvre dramatique à l'aide d'un film; absence de preuves; Convention de Berne révisée, p. 88. — ITALIE. I. Re-

production cinématographique non autorisée d'une œuvre dramatique originale; changements insignifiants; contrefaçon; saisie, dommage, destruction du film, p. 88. — II. Reproduction cinématographique d'une comédie; contrefaçon; emprunt des éléments substantiels, p. 91. — III. Reproduction cinématographique non autorisée d'un drame; traduction exacte; contrefaçon, p. 92. — IV. Titre d'un roman tombé dans le domaine public; reproduction du roman par la cinématographie sous le même titre; défaut de droit exclusif; rejet, p. 93. — V. Titre d'un film annoncé, utilisé pour désigner un autre film; conditions spéciales de la protection des titres en cinématographie; non-usurpation, p. 94. — VI. Saisie-exécution d'un film négatif; cession préalable du droit de représentation; indivisibilité de l'objet matériel et du droit de propriété intellectuelle; nullité de la saisie; protection des films, Convention de Berne révisée, p. 95.

## PARTIE OFFICIELLE

### Union internationale

#### ESPAGNE

LOI  
portant

PROMULGATION DU PROTOCOLE DU 20 MARS 1914, ADDITIONNEL À LA CONVENTION DE BERNE RÉVISÉE DE 1908  
(Du 14 mars 1915.)<sup>(1)</sup>

ALPHONSE XIII, par la grâce de Dieu et la Constitution, Roi d'Espagne,

Faisons savoir à tous ceux qui verraient et entendraient la présente que les Cortès ont décrété et Nous avons sanctionné ce qui suit:

ARTICLE UNIQUE. — Le Gouvernement de Sa Majesté est autorisé à ratifier le Protocole du 20 mars 1914, additionnel à la Convention de Berne révisée du 13 novembre 1908 pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

En conséquence,

Nous ordonnons à tous les tribunaux, juges, chefs, gouverneurs et à toute autre autorité civile, militaire et ecclésiastique,

<sup>(1)</sup> V. *La Propiedad intelectual*, n° 12, p. 1. V. sur la ratification du Protocole par l'Espagne, *Droit d'Auteur*, 1915, p. 49.

de toute catégorie ou dignité, d'observer et de faire observer, d'exécuter et de faire exécuter la présente loi dans toutes ses parties.

Donné au Palais le 14 mars 1915.

MOI LE ROI.

*Le Ministre d'État:*

SALVADOR BERMÚDEZ DE CASTRO.

## PARTIE NON OFFICIELLE

### Études générales

#### LA CINÉMATOGRAPHIE

AU POINT DE VUE

LÉGISLATIF, DOCTRINAL ET JUDICIAIRE

(Suite et fin.)<sup>(1)</sup>

### III

#### JURISPRUDENCE

La jurisprudence a tantôt précédé et alimenté, tantôt suivi dans ce domaine le mouvement doctrinal que nous venons d'esquisser. Nous croyons rendre service à nos lecteurs en la résumant par pays afin d'indiquer, en un coup d'œil général, l'état actuel de cette question; cette supposition

<sup>(1)</sup> V. les première et seconde parties de cette étude et la jurisprudence anglaise, allemande, autrichienne, américaine et française en matière de cinématographie, dans nos deux derniers numéros, p. 64 à 71 et 76 à 83.

se base sur l'accueil favorable qu'un résumé analogue de la question des instruments de musique mécaniques a trouvé en 1908 (v. *Droit d'Auteur*, 1908, p. 107 à 111, et Actes de la Conférence de Berlin, p. 259).

Allemagne. Comme le législateur a eu soin d'incorporer sans retard dans le régime intérieur les nouvelles prescriptions sanctionnées par la Convention de Berne révisée (loi modificative du 22 mai 1910), les intéressés, avertis à temps, paraissent s'être conformés rapidement aux dispositions modernes, car les procès signalés sont peu nombreux.

Le fait que le film d'une œuvre intitulée *Christophe Colomb* n'est pas une œuvre photographique, mais tout simplement l'extériorisation photographique d'une œuvre littéraire, ne semble pas encore nettement reconnu, puisque dans l'arrêt du Tribunal de l'Empire, du 22 décembre 1914 (reproduit dans le numéro du 15 juin 1916, p. 69), il est indiqué comme base de la solution que la loi du 9 janvier 1907 (art. 15) a élargi la protection des œuvres de *photographie* (protégées en Allemagne encore sous le régime actuel seulement pendant dix ans). En revanche, la protection de l'auteur d'une œuvre littéraire ou dramatique contre toute reproduction ou adaptation cinématographique non autorisée est bien sanctionnée, soit par le jugement du *Landgericht* de Berlin, du

9 octobre 1912 (v. *Droit d'Auteur*, 1916, p. 68), soit par un arrêt du *Landgericht* de Cologne, rapporté par notre correspondant, M. Albert Osterrieth, arrêt qui a interdit la reproduction visuelle, quoique indirecte, sur le film d'un drame de Halbe, intitulé *Jugend* (v. *Droit d'Auteur*, 1916, p. 22).

Enfin on lira avec intérêt l'arrêt déjà mentionné du Tribunal de l'Empire dans sa partie relative à la reconnaissance du droit de cession territorialement limitée et au caractère illicite d'un prêt lorsqu'il est opéré par une personne autre que l'ayant cause et qu'il se heurte au droit exclusif formellement établi (art. 15) en faveur du titulaire légitime du droit d'auteur de répandre professionnellement l'œuvre.

La contestation relative à l'emploi du titre d'un roman tombé dans le domaine public (v. l'espèce, *Droit d'Auteur*, 1916, p. 70) a été jugée de la même façon — dans le sens de la liberté — qu'en Italie où le même litige s'est produit.

**Argentine, République.** Bien que la loi organique du 23 septembre 1910 sur le droit d'auteur ne mentionne pas spécialement les productions cinématographiques, elles ont été protégées dans une première action judiciaire intentée en raison de la contrefaçon du film *Quo vadis* et de l'utilisation projetée de ce film; la protection que le juge civil de Buenos-Aires a accordée aux titulaires légitimes des droits le 16 juillet 1913 par des mesures provisionnelles (v. *Droit d'Auteur*, 1913, p. 162), a été efficace aussi bien contre la reproduction illicite que contre la représentation non autorisée dudit film.

**Autriche.** Le premier jugement prononcé dans ce pays en matière de cinématographie par la Cour suprême de cassation, le 24 novembre 1913 (v. *Droit d'Auteur*, 1916, p. 70) est entièrement conforme aux vues doctrinales exposées plus haut; la loi de 1895 est muette sur ce genre de productions; néanmoins la Cour distingue très habilement entre la protection des photographies et celle des œuvres littéraires et scéniques matérialisées par le moyen technique de la photographie; ces œuvres sont dignes de toute sauvegarde selon une interprétation rationnelle de la loi (art. 4 et 23). Aussi la jurisprudence de ce pays non unioniste se déclare-t-elle solidaire avec les dispositions nouvelles de la Convention d'Union de 1908 qu'elle met expressément en évidence.

**Espagne.** Deux arrêts de la Cour de Barcelone rendus en 1914 (v. p. 87) ne tranchent pas, quant au fond, la question de savoir si des œuvres dramatiques ont

été illicitement filmées, car les décisions sont intervenues dans la procédure préliminaire et l'une des deux décisions a même abouti à un acquittement, faute de preuves. Cependant, il est permis d'affirmer que le principe sanctionné par l'article 14 de la Convention de Berne révisée a été formellement reconnu et que, dans des circonstances de fait et de droit bien éclaircies, il trouvera son application certaine.

**États-Unis d'Amérique.** Si, d'une part, la protection des productions et reproductions cinématographiques paraît entièrement assurée par la loi organique de 1909 sur le *copyright*, modifiée à cet effet par les adjonctions de la loi du 24 août 1912, il en résulte, d'autre part, que ces œuvres sont soumises à toutes les conditions onéreuses auxquelles est subordonnée l'obtention d'un *copyright* valable aux États-Unis; lorsqu'elles ne portent pas la mention du droit d'auteur sur tous les exemplaires avant toute publication à l'étranger, elles sont frappées de la déchéance des droits; il en est de même lorsque le transfert d'un droit quelconque, primordial ou dérivé, qui est inhérent à ces œuvres, n'est pas enregistré particulièrement à Washington<sup>(1)</sup>.

Le troisième jugement traduit (p. 81) a trait à la protection du titre d'une œuvre dramatique contre l'apposition non consentie sur un photodrame. Nous lisons aussi dans ce jugement que, d'après le résultat du procès *Kalem c. Harper*, le titulaire du droit d'auteur dramatique peut interdire la reproduction de son œuvre à l'aide de la cinématographie. En effet, le 13 novembre 1911, la Cour suprême a décidé dans ce procès rapporté ici (v. *Droit d'Auteur*, 1913, p. 37) qu'il n'est pas permis de dramatiser sans autorisation une œuvre littéraire — il s'agissait du roman *Ben Hur* de R. Wallace — pour en reproduire sur des films les principaux épisodes. « Si... on se sert du cinématographe — est-il dit dans cet arrêt — pour dramatiser un roman, une telle utilisation des photographies constitue une infraction aux droits que la loi protège. »

**France.** En l'absence de toute disposition législative spéciale, la jurisprudence française appelée, la première, à s'occuper des droits nés d'un procédé inventif qui, appliqué au domaine de la propriété intellectuelle, a vu le jour sur le sol de la France (Lumière 1895), a cherché sa voie et, après une courte hésitation, l'a trouvée. Outre les quelques questions spéciales déjà mentionnées au cours de cette étude et qu'elle a solutionnées (v. ci-dessus sur les droits personnels et l'exhibition illégitime de l'image; sur la collaboration, le dépôt

légal et la cession territoriale), elle a traité la plupart des points essentiels.

Notre tâche est ici facilitée par les résumés lumineux que notre correspondant, M. Albert Vaunois, a publiés, dans nos colonnes, de cette évolution en 1912 (p. 103 et 104) et 1914 (v. 147 et 148). Ces résumés sont corroborés par la publication des textes mêmes des jugements (Cour de Paris, 18 nov. 1904, *Droit d'Auteur*, 1905, p. 76; Trib. de la Seine, 17 mars 1905, *Droit d'Auteur*, 1905, p. 77). Rappelons principalement l'affaire *Boubouroche* (Trib. de la Seine, 7 juillet 1908, *Droit d'Auteur*, 1908, p. 118, et en sens contraire, Cour de Paris, 12 mai 1909, *Droit d'Auteur*, 1910, p. 81; Cassation, 27 juin 1910, *Droit d'Auteur*, 1910, p. 142); l'affaire *Faust*, (Trib. de la Seine, 17 juillet 1908, *Droit d'Auteur*, 1908, p. 118; Cour de Paris, 10 novembre 1909, *Droit d'Auteur*, 1910, p. 42); l'affaire *Calman Lévy c. la veuve d'Alexandre Dumas* (Cour de Paris, 17 mai 1912, *Droit d'Auteur*, 1912, p. 115). Puis il y a lieu de citer encore l'affaire de la reproduction non autorisée des situations principales d'une nouvelle de Mérimée, *Mateo Falcone* (Trib. de la Seine, 1<sup>er</sup> février 1911, *Droit d'Auteur*, 1912, p. 144), celle de la contrefaçon de *L'Énigme* de P. Hervieu (Trib. de la Seine, 4 mars 1914, *Droit d'Auteur*, 1914, p. 139), celle de la pièce tirée du roman *Michel Strogoff* de Jules Verne (Trib. de la Seine, 10 juillet 1912, et Cour de Paris, 19 décembre 1913, *Droit d'Auteur*, 1914, p. 83), celle de la reproduction cinématographique d'une pièce, la comédie *Tire au flanc*, reproduction envisagée comme en constituant une représentation (Trib. de la Seine, 24 juillet 1913, *Droit d'Auteur*, 1914, p. 81) et celle de la prétendue reproduction du tableau *Le Vertige* d'Etcheverry (Trib. de la Seine, 3 décembre 1913, *Droit d'Auteur*, 1914, p. 84). La dernière espèce est celle, rapportée plus haut (p. 84), de la contrefaçon partielle d'une pièce de théâtre de Frapié et Fabre, *Blomfield et Cie* (Trib. de la Seine, 22 avril 1912; Cour de Paris, 23 juillet 1914; analyse, *Droit d'Auteur*, 1916, p. 34).

Enfin le Tribunal de la Seine a, le 5 novembre 1910 (v. *Droit d'Auteur*, 1911, p. 110), statué aussi sur l'emploi abusif du titre d'un roman.

**Grande-Bretagne.** Nous n'avons plus à revenir sur la jurisprudence adoptée sous l'ancienne législation et qui a pourtant reconnu que la reproduction cinématographique constituerait une représentation de l'œuvre, *in casu*, d'une pantomime non protégée (v. *Droit d'Auteur*, 1908, p. 110). Le nouveau régime législatif a été suivi, dans son application à ce domaine, par

(1) V. notre dernier numéro, p. 80.

notre correspondant M. Harold Hardy qui a attiré l'attention surtout sur la concurrence trompeuse exercée du fait de choisir, pour désigner un film, le même titre que porte déjà une autre pièce dramatique (v. *Droit d'Auteur*, 1914, p. 59). La *Lettre d'Angleterre* publiée dans l'avant-dernier numéro (p. 66) relate une contestation assez complexe concernant l'adaptation licite ou illicite d'un roman, et aussi les effets, d'après la nouvelle loi anglaise de 1911, de la cession du *copyright* intégral, y compris le droit de reproduction de l'œuvre par la cinématographie, ou de la cession d'un des droits connexes avec la cinématographie.

**Italie.** La moisson est particulièrement abondante dans ce pays, puisque nous pouvons publier six jugements qui s'ajoutent aux cinq déjà traduits par notre organe.

Après une éclipse passagère, les tribunaux ont reconnu, dans une affaire d'ordre international, que les films cinématographiques sont des œuvres de l'esprit qui ont droit, comme les autres œuvres littéraires et artistiques, à la protection légale (il s'agissait de la représentation d'un film édité en Danemark, v. Cour de Naples, 15 juillet 1912, *Droit d'Auteur*, 1913, p. 24; Cour de cassation de Naples, 14 janvier 1914, *Droit d'Auteur*, 1914, p. 100 et 119). Au surplus, quatre espèces ont trait à l'usurpation d'œuvres en vue de leur reproduction cinématographique, c'est-à-dire à leur contrefaçon commise par appropriation directe ou par adaptation; étaient en cause, dans ces cas, un croquis dramatique (Cour de cassation de Rome, 22 novembre 1913, *Droit d'Auteur*, 1913, p. 130; 1914, p. 70), et deux drames et une comédie (v. ci-après, p. 88). Les tribunaux ont eu là ample occasion pour démontrer quels sont les éléments essentiels d'une œuvre de l'esprit et quels sont les facteurs constitutifs d'un plagiat illicite.

Une place à part est due au jugement récent qui prononce la nullité de la saisie-exécution d'un film grevé du droit exclusif de représentation, lequel a été cédé déjà; l'impossibilité de détacher ce droit de l'objet matériel (le film) et de s'emparer du second sans léser le premier est mis fortement en lumière.

Enfin, dans deux litiges, les tribunaux ont examiné les conditions de la protection des titres; dans un cas, la question se compliquait par la circonstance que le titre emprunté appartenait à un roman tombé déjà dans le domaine public; l'emploi licite du titre fut admis dans les deux espèces<sup>(1)</sup>.

**Suisse.** Dans ce pays, les tribunaux de Bâle ont eu le record quant aux décisions intervenues en cette matière; ce sont eux qui ont donné à la jurisprudence des assises solides. Le tribunal civil de cette ville a d'abord établi, le 17 avril 1909 (v. *Droit d'Auteur*, 1910, p. 12), que les images cinématographiques, dans l'espèce des films Pathé, rentrent dans la catégorie des œuvres de littérature et d'art protégées par la loi fédérale de 1883, et il les a défendues contre les exhibitions non autorisées, décision annulée ensuite par la Cour d'appel, seulement en raison du non-accomplissement des formalités (Cour d'appel, 2 juillet 1909, *Droit d'Auteur*, 1910, p. 14). Les mêmes tribunaux (Trib. civ., 19 mars 1910, Cour d'appel, 28 juin 1910, *Droit d'Auteur*, 1911, p. 51) ont ensuite examiné dans un autre procès similaire, d'où la question des formalités avait, toutefois, été écartée, l'antinomie de fond suivante: Les films originaux appartiennent-ils à l'une des classes d'œuvres d'art dont la protection dure jusqu'à 30 ans *post mortem*, ou constituent-ils, au contraire, des photographies protégées en Suisse uniquement pendant cinq ans? A cette occasion, le tribunal de première instance a fait valoir que ces œuvres ne peuvent être comprises parmi les drames protégés contre la représentation illicite, mais qu'elles apparaissent seulement comme une série de photographies alignées, peu importe qu'elles représentent des scènes de la nature ou des scènes artificielles; elles seraient donc protégées contre l'exécution — terme pris au sens le plus large — pendant cinq ans. La Cour d'appel a trouvé une solution plus juste: Lorsqu'il s'agit de protéger une œuvre, c'est la réalisation d'une idée artistique ou l'arrangement scénique fait d'après une idée artistique, qui, pour n'être pas une œuvre dramatique à laquelle les dispositions légales relatives à la représentation sont applicables, n'en est pas moins une œuvre d'art d'un autre genre, mise au bénéfice de l'article 1<sup>er</sup> de la loi, c'est-à-dire de la protection contre la reproduction et l'exécution (*Darstellung*). Il va de soi que l'arrangement doit être une création intellectuelle, d'une portée artistique.

Cette protection a été maintenue dans une espèce publiée plus loin dans laquelle la contestation roulait sur la question de savoir si le second film était une façon nouvelle et indépendante de traiter le sujet développé par le premier, ou bien si, dépourvu d'idée créatrice propre, le second film était une adaptation non autorisée du premier.

Enfin, dans un autre cas litigieux, le tribunal cantonal de Zurich a dû intervenir,

le 9 août 1912 (v. *Droit d'Auteur*, 1913, p. 25), contre la représentation cinématographique non autorisée d'une œuvre dramatique unioniste<sup>(1)</sup>.

\* \* \*

Nous ne pouvons nous flatter d'avoir mentionné ici tous les jugements prononcés dans cette branche nouvelle du droit d'auteur, mais nous croyons n'avoir laissé échapper aucune décision importante et avoir donné ainsi un aperçu assez complet de l'état légal et judiciaire en cette matière.

Malgré certaines tergiversations et le défaut d'unité de vues qui se remarquait au début, les vérités fondamentales en droit d'auteur se sont dégagées peu à peu avec une force intrinsèque toujours plus vigoureuse, et il serait injuste de se montrer mécontent de la marche des idées juridiques dans un laps de temps de moins de vingt ans. Ce qui nous tranquillise pour l'avenir, c'est la constatation que les tribunaux s'efforcent de ramener cette matière aux principes généraux éprouvés et expérimentés, et de les rattacher au système central du droit d'auteur plutôt que d'entrer dans la voie de la réglementation spéciale. C'est là la bonne méthode, celle qui réalisera le plus sûrement le *suum cuique*.

La cinématographie a beaucoup d'ennemis et on l'accuse de bien des méfaits au point de vue littéraire ou moral. Notre conviction est qu'au fur et à mesure que les droits analysés ci-dessus seront mieux respectés, cette nouvelle création intellectuelle ennoblira davantage les sujets choisis, perfectionnera la qualité de ses productions et enrichira positivement le patrimoine social.

## Jurisprudence

### ESPAGNE

#### I

#### REPRODUCTION ILLICITE D'UNE ŒUVRE PAR LA CINÉMATOGRAPHIE; ADMISSION DE LA PLAINTÉ; CONVENTION DE BERNE REVISÉE.

(Cour d'appel de Barcelone, audience du 13 mai 1914. — Société des auteurs espagnols c. Marro.)<sup>(2)</sup>

La Société des auteurs espagnols ayant porté plainte contre la maison « Marro y

<sup>(1)</sup> A cet égard il peut être constaté que l'inverse — l'utilisation d'une œuvre cinématographique pour en faire une œuvre littéraire, c'est-à-dire l'adaptation sous forme de transformation d'une œuvre cinématographique en roman ou pièce dramatique parlée — n'a pas encore occupé, à notre connaissance, les tribunaux, alors que la doctrine l'a étudié (v. Elster, *Börsenblatt*, 1912, n° 216, et revu d'Osterrieth, 1912, p. 363).

<sup>(2)</sup> V. le texte *La Propiedad intelectual*, n° 1, juillet 1914, p. 7.

<sup>(1)</sup> V. ci-dessus, p. 70, *Allemagne*.

Baños» de Barcelone, pour avoir reproduit par la cinématographie, sans permission de l'auteur, l'œuvre intitulée *Las Carceleras*, des poursuites furent intentées par ordre de la Cour, du 7 mai 1913, aux gérants de cette maison; le juge mit alors, le 28 juin, en accusation M. Albert Marro y Jornelin lequel demanda la révision de cette ordonnance; cette révision ayant été refusée le 8 octobre, l'accusé se pourvut en appel contre cette décision; le pourvoi fut admis et la Cour d'appel en fut nantie; elle le repoussa définitivement pour les motifs suivants:

« Considérant que la ratification de la Convention de Berne révisée à Berlin ayant été accordée par les Cortès, celle-ci fut transformée en loi espagnole à laquelle sont dès lors soumis tous les Espagnols qui, tout en acquérant des droits de ce chef, sont tenus en revanche de remplir les obligations qui en découlent;

Considérant qu'il serait entièrement illusoire d'accorder aux Espagnols la jouissance, à l'étranger, des mêmes droits qu'en Espagne si ces droits n'étaient pas reconnus d'emblée;

Considérant qu'en raison de cette appréciation de l'affaire, tout ce qui a motivé l'ordonnance du 7 mai 1913 reste debout, sans que s'y oppose l'assertion de la défense de l'accusé que le délit aurait été commis antérieurement à la ratification de la Convention internationale précitée, car, outre que cette assertion n'est pas prouvée, le fait originaire du délit, savoir l'exhibition du film, eut lieu après cette ratification, etc. »

## II

### PRÉTENDUE REPRODUCTION ILLICITE D'UNE ŒUVRE DRAMATIQUE À L'AIDE D'UN FILM; ABSENCE DE PREUVES. — CONVENTION DE BERNE RÉVISÉE.

(Cour d'appel de Barcelone. Audience du 10 octobre 1914. — Société des auteurs espagnols c. Gelabert.)<sup>(1)</sup>

Le photographe F. Gelabert Vidiella, à Barcelone, fut traduit en justice sur la plainte de la Société des auteurs espagnols sous l'accusation d'avoir reproduit sur un film d'environ 300 mètres, intitulé *Mala raza* — film vendu à M. Abadal et représenté le 8 avril 1913 dans le cinéma *Sala Argentina* à Barcelone, — le drame de M. Echegaray intitulé *De mala raza*, sans avoir obtenu la permission ni payé les droits dus à ladite Société. Le ministère public avait considéré ces actes comme constituant le délit d'usurpation de la propriété intellectuelle, prévu par l'article 19 de la loi du 10 janvier 1879 combiné avec l'article 14

de la Convention de Berne révisée du 13 novembre 1908, publiée en vue de son application en Espagne dans la *Gaceta de Madrid* du 9 septembre 1910, et il avait demandé d'imposer à l'accusé la peine de deux mois et un jour d'arrêt à un degré supérieur. La défense avait fait valoir qu'aucun délit n'avait été commis, les articles cités visant uniquement la reproduction ou représentation publique non autorisée d'une œuvre littéraire, scientifique ou artistique protégée par la loi, ce dont Gelabert ne s'était pas rendu coupable. La Cour arriva à absoudre l'accusé, en se basant sur le considérant principal que voici:

« Considérant que, quand bien même le titre de l'œuvre dramatique de José Echegaray *De mala raza* et celui du film de l'accusé (*Mala raza*) ont quelque chose de commun permettant de développer, sur les deux bases, une même action dramatique en ce sens que le film comporte l'exécution des situations scéniques de l'œuvre écrite, l'accusation que tel a été le cas dans l'espèce devrait néanmoins être prouvée; or, il n'est pas possible d'obtenir cette preuve au milieu des contradictions des témoins appelés à déposer dans le procès, car, alors que les uns affirment que le film développe, dans la forme appropriée à la cinématographie, le sujet de l'œuvre de M. Echegaray, d'autres, en nombre égal, placés dans les mêmes circonstances, le contestent absolument, sans qu'il y ait eu démonstration par expertise, bien que la plaignante eût pu la proposer ou l'effectuer; il n'existe donc aucune preuve que le délit d'usurpation de la propriété intellectuelle, qui sert d'appui à l'accusation, ait été commis, si bien que l'accusé doit être acquitté et les frais mis à la charge de l'État. »

NOTE. — La rédaction de la revue *La Propiedad intelectual* relève encore spécialement que cette décision est intervenue uniquement à la suite du défaut de preuves, mais qu'il résulte des considérants que la reproduction cinématographique non consentie d'une œuvre constitue un délit. Nous avouons ne pas comprendre pourquoi, en présence des affirmations contradictoires des témoins, la Cour ne s'est pas fait exhiber le film, comme cela a lieu dans d'autres pays; des juges aussi illustres, qui connaissaient certainement tous l'œuvre de M. Echegaray, auraient alors pu se former eux-mêmes une opinion sur la prétendue contrefaçon et trancher le point de droit qui leur était soumis, sans le concours d'experts.

## ITALIE<sup>(1)</sup>

### I

REPRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE NON AUTORISÉE D'UNE ŒUVRE DRAMATIQUE ORIGINALE; CHANGEMENTS INSIGNIFIANTS; CONTREFAÇON; SAISIE, DOMMAGE, DESTRUCTION DU FILM. — ŒUVRE PROTÉGÉE; FORME EXTERNE ET INTERNE; PLAGIAT LICITE ET ILLICITE.

(Tribunal de Turin. Audience du 17 juin 1914. — Benelli c. Savoia.)<sup>(2)</sup>

Par requête du 1<sup>er</sup> août 1913, Sem Benelli demanda et obtint du prêteur du VI<sup>e</sup> arrondissement de Turin l'autorisation de procéder à la saisie judiciaire de tous les exemplaires (négatifs et positifs) du film cinématographique *Lo scherno feroce* (la féroce moquerie) qui se trouvaient dans les établissements de la *Savoia Film* à Turin; d'après lui, ce film était une reproduction et une contrefaçon de son drame intitulé *La cena delle beffe* (le souper des moqueries).

La saisie exécutée, Sem Benelli cita la *Savoia Film* en justice et déposa une demande tendant à faire confirmer la saisie, à faire déclarer que le film intitulé *Lo scherno feroce* est une reproduction illicite du drame *La cena delle beffe* et une contrefaçon comportant l'allocation de dommages-intérêts, et à faire ordonner la destruction des exemplaires du film même. À l'appui de ses conclusions, Benelli présenta avec le volume de *La cena delle beffe* les appréciations critiques de Guido Mazzoni, de Domenico Lanza, de Domenico Oliva; la *Savoia Film*, de son côté, produisit quelques photographies du film *Lo scherno feroce* et les parères de Ferdinand Martini, de Henri Thovez et de Conrad Corradino.

### EXPOSÉ DES MOTIFS

...L'article 1<sup>er</sup> de la loi du 19 septembre 1882 dispose que les auteurs des œuvres de l'esprit ont le droit exclusif de les publier, de les reproduire et d'en vendre les reproductions. La loi ne dit pas quelles sont les œuvres de l'esprit qu'elle est appelée à protéger. La doctrine et la jurisprudence enseignent que le législateur ne reconnaît pas de droit d'auteur indistinctement en faveur de tout produit de l'activité humaine,

<sup>(1)</sup> La réunion d'une série de jugements nous a permis de constater, d'une part, que les arguments des défendeurs se meuvent dans la même direction, en sorte que nous avons pu supprimer certaines répétitions, et que, d'autre part, la doctrine judiciaire, notamment en matière d'adaptation, de remaniement et d'emprunt, s'affirme avec une netteté toujours plus grande. (Réd.)

<sup>(2)</sup> V. le texte du jugement reproduit ci-dessus en extrait, *Monitore dei Tribunali*, n° 6, du 6 février 1915.

<sup>(1)</sup> V. *ibidem*, n° 5, novembre 1914, p. 7.

mais que seul le produit de l'esprit qui porte une empreinte personnelle l'individualisant et le distinguant de tout autre a droit à une telle protection; toutefois, la qualité de nouveauté n'est pas requise et il n'est point nécessaire que la contribution au commerce intellectuel soit de grande valeur; il faut seulement que l'œuvre ait les caractères d'une *création* intellectuelle.

La question de savoir ce que la loi protège réellement dans les œuvres de l'esprit forme l'objet d'une controverse particulière tant entre écrivains que dans les sentences des tribunaux.

Il est certain que la loi ne protège ni les idées et ni les sujets, puisque les unes et les autres sont le patrimoine commun de l'humanité; empêcher toute élaboration ultérieure, par un tiers, des idées et des sujets aurait pour conséquence un arrêt du progrès humain. D'autre part, la protection de la loi ne saurait être limitée à la forme extérieure de l'œuvre; cette forme n'est pas l'œuvre tout entière, elle n'est pas la création qui individualise l'œuvre. Il est utile de rappeler ici le vœu du Congrès de Copenhague de 1909, vœu ainsi conçu: « Le Congrès estime qu'en matière littéraire, le droit de l'auteur porte non seulement sur la forme littéraire, mais aussi sur le plan ou scénario; en conséquence, prendre ce plan ou scénario pour l'exploiter sous une forme nouvelle est une atteinte au droit exclusif de l'auteur. »

A cet égard, le juge est d'avis que cette création, qui est le titre donnant droit à la protection légale, est précisément ce que la loi protège dans l'œuvre de l'esprit; la création, c'est la forme interne, c'est cette coordination spéciale de faits, de personnes, d'idées, de sentiments qui individualisent un travail; la création seule, outre la forme extérieure, est personnelle à l'auteur, le reste est commun à tous; la protection de la loi doit donc s'étendre non seulement à la forme extérieure, mais aussi à la création intellectuelle.

La protection de la loi sur les œuvres de l'esprit étant ainsi déterminée, il est évident que par là est aussi tracée la ligne de démarcation entre la copie licite et le plagiat illicite.

L'emprunt d'idées et de sujets ne peut pas du tout être considéré comme illicite; si tel était le cas, Dante serait un plagiaire puisqu'il a emprunté l'idée de son voyage dans les trois royaumes aux écrits du XII<sup>e</sup> siècle; il en serait de même d'Arioste qui puisa plusieurs « situations » de son *Roland furieux* dans l'histoire du moyen-âge; plagiaires encore seraient ces littérateurs qui, pour citer un exemple, puisèrent le sujet d'une tragédie dans l'épisode dan-

tesque de Françoise de Rimini. On connaît le mot de Guerrazzi: « Si Homère revenait, Virgile se trouverait en gilet, Dante en caleçons et Torquato Tasso en chemise. » En règle générale, on peut même dire qu'il n'existe pas d'œuvre littéraire dont un examen minutieux ne révélerait pas comme non originale quelque partie du sujet ou de la forme.

En ce qui concerne la forme extérieure, il est à peine besoin de faire observer que le fait de s'approprier quelques phrases, quelques propos et, en général, la forme dont un autre s'est servi pour revêtir une notion spéciale, n'est pas juridiquement illicite: la loi ne peut certainement pas étendre ses effets aussi loin; là encore nous reconnaissons le travail de l'abeille qui suce et qui transforme, et non celui de la fourmi qui emporte le grain tout entier.

Pour être illicite, le plagiat doit donc reproduire une part démesurée de la forme extérieure et prendre ce qui, dans l'œuvre, constitue la création intellectuelle de l'auteur. Sans doute, la reproduction et la contrefaçon sont souvent masquées par des adjonctions, des inductions(?), des variations, mais alors encore, la loi serait applicable malgré le caractère astucieux des adjonctions, lorsque la création de l'auteur plagié peut toujours être reconnue sous les oripeaux des changements, sous les simulations, les dissimulations et les expédients subtils et grossiers.

C'est à la lumière de ces principes et de ces critères que doit être jugée la présente cause.

Le cinématographe peut aussi être un moyen de contrefaçon d'une œuvre de l'esprit. Il est vrai que la projection cinématographique, qui est une succession rapide de photographies, entre lesquelles sont intercalées des notes explicatives, ne peut reproduire dans ses finesses ni l'analyse des caractères, ni l'étude psychologique des sentiments que l'auteur du roman ou du drame prête à ses personnages; il est cependant certain que par la seule mimique on peut raconter un fait, expliquer les rapports des hommes entre eux, exprimer les émotions de l'âme humaine; en reproduisant la mimique des acteurs, ce qui procure l'illusion de la vie, du mouvement, de leur aspect, la projection peut donc produire sur le spectateur des impressions fort analogues à celles que donne le théâtre, impressions non seulement visuelles, mais aussi intellectuelles et morales, dans lesquelles le sentiment s'associe à la sensation. C'est pourquoi on admet généralement que la cinématographie peut, d'une part, créer une œuvre artistique autonome susceptible d'être

protégée, comme elle peut, d'autre part, reproduire au moyen d'une contrefaçon une œuvre d'autrui, soit un roman, soit un drame ou une nouvelle, bien qu'elle ne puisse se servir que de la forme plastique et de la mimique.

La jurisprudence nationale et étrangère s'est prononcée dans ce sens (v. Cour de cass. pén., 22 nov. 1913, rec. Ferraris, *Droit d'Auteur*, 1914, p. 70; Cour suprême des États-Unis, 13 nov. 1911, dans les *Ann. de la propr. ind. et artist.*; Tribunal de la Seine, 18 déc. 1911; Tribunal de l'Empire d'Allemagne, 19 déc. 1889, cause relative à l'*Hérophone*); la Convention de Berne révisée à Berlin en 1908 représente cette opinion et une disposition de la loi française du 1<sup>er</sup> avril 1912 en tient déjà compte<sup>(1)</sup>.

On a émis des doutes au sujet de l'applicabilité de notre loi du 19 septembre 1882 aux projections cinématographiques, puisque le cinématographe était encore inconnu au moment de sa promulgation, mais la dissipation d'un tel doute ne présente aucune difficulté. Il est notoire, en effet, que la jurisprudence peut adapter, par analogie, aux nouvelles manifestations de la vie sociale, les règles juridiques contenues dans les lois, en étendant l'applicabilité de ces normes sans les violer.

Au reste, il n'est pas même nécessaire, en l'espèce, de recourir à une application *par analogie*, puisque l'article 1<sup>er</sup> de la loi qui confère aux auteurs des œuvres de l'esprit le droit exclusif de les reproduire ne définit pas les différents moyens de reproduction; l'article 32 déclare coupable de contrefaçon celui qui reproduit d'une manière quelconque une œuvre qui est encore l'objet d'un droit d'auteur; il ne fait aucune distinction et ne distingue notamment pas entre la scène parlée et la scène purement plastique. Ces dispositions doivent donc comprendre, suivant le texte même de la loi, la reproduction obtenue au moyen de la reproduction cinématographique.

L'esprit de la loi confirme également cette interprétation. Le législateur a voulu assurer à l'auteur d'une œuvre de l'esprit un droit souverain sur celle-ci et lui en réserver l'exploitation économique entière en interdisant la reproduction de cette œuvre, ainsi que tout moyen propre à effectuer cette reproduction; il faut donc considérer comme défendu le gramophone en ce qui concerne les œuvres musicales, et le cinématographe en ce qui touche les œuvres littéraires, pour autant que le premier est simplement une reproduction mécanique de la musique et que le second

(1) Il y a là une erreur. (Réd.)

est uniquement une reproduction purement plastique et mimique.

La défense de la *Savoia Film* argumente que dans *La cena delle beffe* il n'y a rien de nouveau: l'intrigue en particulier, dit-elle, est tirée tout entière de Lasca; Benelli est un plagiaire; son œuvre ne peut, par conséquent, jouir de la protection de la loi. On recourt ainsi de façon manifeste au principe de droit qui refuse la protection de la loi à une violation de la loi: *usurpatio iuris non patitur*.

De l'avis du juge, pas n'est besoin d'examiner si, en l'espèce, un tel principe trouve son application normale: il faut pourtant rechercher si la *Cena* n'est qu'un plagiat de Lasca ou s'il y a eu création, et si dès lors la *Cena* est une œuvre ayant droit à la protection légale.

Il faut ainsi s'enquérir des ressemblances et des différences entre les nouvelles de Lasca et la *Cena* de Sem Benelli. Pour effectuer ces recherches le demandeur propose une enquête judiciaire et une expertise; mais le juge ne croit pas à une telle nécessité: les éléments présents suffisent pour rendre une décision; quant à l'expertise, il est à craindre que, dans ce domaine, les différentes écoles et doctrines engagent les experts à troubler par des appréciations disparates les eaux limpides du sens commun, lequel est rarement en opposition avec la science dans des questions comme celle-ci...

Les ressemblances entre les nouvelles de Lasca et la *Cena* de Benelli mises en relief par la *Savoia* provoquent deux observations: En premier lieu, la reproduction littérale de quelques phrases, de quelques propositions, de quelque discours bref ne peut pas s'appeler un plagiat; ainsi personne n'accusera Carducci de plagiat parce que, dans l'ode à la reine d'Italie, il a écrit: «D'où viens-tu? Quels sont les siècles qui te léguèrent à nous, si douce et si belle?», reproduisant la demande que Virgile avait mise dans la bouche d'Énée: «*quae te laeta tulerunt saecula?*». En second lieu, tout ce que la *Savoia* met en évidence sur ce point pour démontrer le plagiat de Benelli vis-à-vis de Lasca n'en est pas la preuve, mais la négation, car le plagiat a un fond de dissimulation et de fausseté, alors que la *Cena* contient, en ce qui concerne la raillerie, une imitation claire, confessée loyalement et ouvertement au public puisque l'auteur adopte même les noms de Lasca...

On dit encore: L'intrigue de la *Cena* n'est pas une création de Benelli, elle est de Lasca; la *Cena* est contenue dans le roman de ce dernier; ce qui ne figure pas dans le roman se compose de faits humains, de situations dramatiques qui ne

peuvent être l'objet de propriété individuelle parce qu'ils appartiennent au patrimoine commun;\* dans son drame, Benelli ne peut revendiquer que la forme littéraire, laquelle ne saurait être ni plagiée, ni imitée par un *film*-pantomime.

A une telle argumentation, le juge doit répondre d'emblée que s'il est vrai que les faits humains et les situations dramatiques sont le patrimoine de tous, il est aussi vrai que la combinaison de ces éléments et leur fusion organique qui s'accomplit dans l'esprit d'un auteur, n'appartiennent pas à ce patrimoine commun; ladite fusion transforme ces éléments et leur donne une nouvelle forme dans une œuvre qui offre des effets dramatiques nouveaux, d'autant plus importants que l'élaboration interne aura été plus énergique et plus géniale.

Dans *La cena delle beffe*, il n'y a certainement pas que la forme littéraire qui soit nouvelle et originale, bien qu'elle en constitue un ornement spécial; la forme interne, elle aussi, est nouvelle, originale, elle porte l'empreinte de la personnalité artistique de Benelli; il en est de même du drame dont une grande partie ne se trouve pas chez Lasca, et là où le sujet est commun aux deux auteurs, Benelli lui imprime une empreinte personnelle obtenue par la «dramatisation», ce en quoi réside la création de l'œuvre de l'esprit que la loi entoure de sa sanction.

Benelli ne s'est donc pas rendu coupable de plagiat vis-à-vis de Lasca et il y a dans l'œuvre de Benelli une création qui lui assure la protection de la loi sur la propriété littéraire.

Examinons maintenant si *Lo scherno feroce* de la *Savoia Film* est une contrefaçon de *La cena delle beffe* de Sem Benelli.

La ressemblance entre le sujet du *film* et celui de la *Cena* est grande et évidente; elle est admise par les critiques mêmes dont la *Savoia* produit les parères; Ferdinando Martini dit que le *film* ne se détache pas des faits narratifs de la *Cena* et que la fable est même identique dans le drame et dans le *film*; Henri Thovez confesse que le commencement du drame est semblable et le développement de l'action analogue; Conrad Corradino admet que le sujet est identique dans l'un et dans l'autre des travaux. La vérité est que, non seulement le sujet est identique dans les deux travaux, mais que le *film* est, dans sa conception, dans son développement, comme dans sa catastrophe, la reproduction de la *Cena*.

La défense de la *Savoia* nie que l'on puisse voir dans le *film* une contrefaçon de la *Cena* et ceci pour diverses raisons qui toutes apparaissent au juge comme

dénuées de fondement... [Suit une analyse des deux productions qui sont identiques, malgré les différences de détail.]

A la décharge de la défenderesse on ajoute encore ceci: Dans le drame de Benelli, il n'y a qu'un seul épisode (la scène des trois amants) qui soit nouveau, et il n'y a pas trace de cet épisode dans le *film*; quant au reste, il n'y a rien d'original, Benelli a tout copié de Lasca et il a pris le dénouement du drame directement de *Le roi s'amuse* de Ilugo et indirectement du *Vingt-quatre février* de Zacharie Werner.

Le juge ne discute ni ne méconnaît l'exactitude de cette dernière affirmation; car fût-elle juste que, suivant les réflexions faites ci-dessus, elle ne ferait pas de Benelli un plagiaire et elle ne suffirait pas à libérer la *Savoia* de la responsabilité encourue. Le dénouement du drame présente une de ces situations dramatiques qui, — la défense même de la *Savoia* l'admet dans sa conclusion — sont susceptibles d'être reprises par un auteur sans que pour cela il se rende coupable de plagiat; c'est pourquoi Benelli, tout comme la *Savoia*, ont pu les adapter légitimement.

Mais la *Savoia* a pris, avec le dénouement, le drame de la *Cena* tout entier, et il est avéré, comme nous l'avons amplement démontré, que la *Cena* n'est point du tout un plagiat.

Benelli n'a pas non plus trouvé toute faite la trame du drame: il l'a forgée lui-même en rassemblant, rapprochant, soudant et fondant des parties éparses, et c'est ainsi qu'il a dramatisé les faits fondamentaux, revêtu ce squelette, avec un art créateur, «de chair sous laquelle court un sang vif et chaud» (Martini), et inspiré la vie à ce squelette. Il a réuni les éléments divers et épars autour d'une conception artistique, personnelle et originale; avec son art, il en a fait une fusion organique; il a créé un personnage particulier, vivant, si bien que, transporté en des lieux et temps divers de ceux où Benelli l'a placé, et fût-il enlevé à la scène parlée pour être joué en pantomime, ce rôle produit encore sur le spectateur le même effet dramatique.

C'est en cela que consiste la nouveauté qu'il faut reconnaître à la *Cena*; c'est ce qui constitue la création admise à jouir de la protection de la loi. Il est avéré aussi que l'auteur du *film* ne s'est pas borné à puiser aux nouvelles de Lasca et dans *Le roi s'amuse* ces éléments dispersés dont s'était servi Benelli et qui appartiennent au patrimoine commun; il ne s'est pas non plus borné à copier la trame que Benelli avait façonnée avec ces éléments, mais il a transporté dans le *film*

le personnage vivant du drame, la forme interne, cette transformation et fusion de matière qui constituent le drame, c'est-à-dire l'œuvre personnelle, la création de Benelli.

Sur ce point, le juge conclut donc que le *Schernò feroce* ne se différencie pas à tel point de la *Cena* qu'il puisse donner naissance à une création nouvelle; que dans le *Schernò* on retrouve au contraire l'individualité de la *Cena*; que sans le drame de la *Cena*, le film du *Schernò* n'existerait pas; qu'avec Martial on peut répéter à l'auteur de l'œuvre cinématographique: « *dicit tibi tua pagina fur es* »; que Benelli a le droit de demander à ce que cette exploitation injustifiée soit réprimée.

En ce qui concerne la saisie, quelques observations sont nécessaires pour en démontrer la légitimité. L'action civile que Sem Benelli a intentée a un but essentiellement préventif: celui de faire cesser l'activité violatrice du contrefacteur; on comprend donc pourquoi elle peut être engagée par une saisie garantissant à l'auteur que cette activité sera interrompue durant le procès...

Toute recherche sur l'existence et sur l'entité d'un dommage économique est prématurée; il suffit d'affirmer pour l'heure, que la demande en dommages-intérêts n'est pas en opposition avec la réparation judiciaire due à Benelli et que l'absence de perte en biens n'atteindrait pas la légitimité de l'action intentée par Benelli; car la loi assure de sa protection non seulement les intérêts matériels de l'auteur, mais aussi ceux d'ordre personnel.

Le demandeur a sollicité aussi la destruction de tous les exemplaires du film *Schernò feroce*; cette demande est légitime. Il est vrai que notre loi sur la propriété littéraire ne prévoit la destruction de moyens de contrefaçon que comme conséquence d'une action pénale (art. 36 et 38); mais cela n'exclut pas que la mesure peut aussi être l'objet d'une instance par voie civile, si cette mesure est jugée nécessaire pour protéger le droit d'auteur contre les violations successives et pour rendre ainsi l'action civile vraiment efficace. Une telle disposition est aussi conforme au système général des sanctions civiles qui permet toujours au titulaire d'un droit d'obtenir que tout ce qui a été fait en violation de ce droit même soit éliminé.

POUR CES MOTIFS, etc.

## II

REPRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE NON  
AUTORISÉE D'UNE COMÉDIE; CONTREFAÇON;

### EMPRUNT DES ÉLÉMENTS SUBSTANTIELS; MODIFICATIONS ACCESSOIRES.

(I. Tribunal de Turin. Audience du 21 juillet 1914. — II. Cour d'appel de Milan. Audiences des 24-27 avril 1915. — Società italiana degli autori c. Pasquali.) (\*)

L'auteur dramatique E. A. Butti a fait représenter et publier en 1903 une comédie intitulée *Il gigante ed i pigmei*; il a rempli les formalités légales aux fins de s'en assurer la propriété exclusive. Après le décès de Butti, M<sup>me</sup> Lyda Nazari, son héritière universelle, est devenue la propriétaire de toutes ses comédies.

Par acte du 18 février 1914, la Société italienne des auteurs (dont faisait partie Butti et dont son héritière Lyda Nazari devint également membre), représentée par son directeur général, le prof. Sabatino Lopez, cita la Société Pasquali & Cie de Turin devant ce tribunal en alléguant que ladite Société Pasquali & Cie, qui fabrique des films cinématographiques, avait confectionné et mis en vente un film qui, sous le titre *Tempesta d'anime*, reproduisait presque sans altérations les situations de la comédie *Il gigante ed i pigmei*; elle exposa qu'un tel acte constitue une violation et une contrefaçon de l'œuvre, propriété absolument exclusive de M<sup>me</sup> Lyda Nazari; en conséquence et dans l'intérêt de sa société qu'elle représente suivant les articles 1, 3 et 35 du règlement social, elle demanda la confiscation et la destruction du film et la condamnation de la défenderesse à des dommages-intérêts.

#### Exposé des motifs du jugement de première instance

...Il est nécessaire de faire observer avant tout, lorsqu'on procède à l'examen des deux œuvres, que la loi vise et interdit non seulement la reproduction intégrale ou la copie manifeste des points les plus essentiels d'une œuvre, copie faite de façon telle que l'original est indubitablement reconnaissable, et qu'on ne tente pas non plus de la dissimuler, mais elle interdit encore tout mode quelconque de contrefaçon déguisée par lequel on cherche à voiler et à cacher le caractère original de l'œuvre par des altérations et des changements accessoires de forme ou de fond, ou à y ajouter un élément nouveau destiné à en modifier l'aspect primitif, tout en conservant la substance de l'œuvre originale, si bien que le second ouvrage ne serait que le développement ou la reproduction plus ou moins artificieusement dissimulée du premier.

Une reproduction masquée semblable con-

stitue, tout aussi bien que la reproduction intégrale, une exploitation injustifiée et illicite, une contrefaçon de l'œuvre d'un auteur.

Il n'est sans doute pas totalement interdit d'utiliser tel élément de forme ou de fond d'un travail d'autrui, car cette faculté est, elle aussi, nécessaire à l'évolution progressive dans tous les domaines où l'homme exerce son activité intellectuelle, mais l'emprunt ainsi fait ne doit pas usurper l'individualité, la physionomie représentative de l'œuvre créée en premier lieu, sinon il devient une contrefaçon.

En examinant maintenant à l'aide de ces principes la comédie de Butti *Il gigante ed i pigmei* et le film de la maison Pasquali *Tempesta d'anime*, il est évident que celui-ci constitue une contrefaçon de la comédie. [Suit la comparaison détaillée des deux œuvres.]...

La société défenderesse rappelle d'autres productions théâtrales et affirme qu'elles sont composées des mêmes éléments que l'on peut prétendre tirés de l'œuvre de Butti, ainsi *Odette*, drame en 5 actes, et *Les bourgeois de Pontarcy*, comédie en 4 actes de Sardou, et d'autres semblables. Cette allégation est sans importance. En effet, même en faisant abstraction du fait qu'elles n'ont pas été versées au dossier, ces productions n'ont en réalité aucun rapport fondamental d'identité avec les deux œuvres en cause ni quant à l'intrigue, ni quant à leur développement. Le film *Tempesta d'anime* doit, en conséquence, être qualifié de contrefaçon de la comédie *Il gigante ed i pigmei*, et il en est ordonné la confiscation et la destruction de toutes les reproductions; la défenderesse est, en outre, condamnée aux dommages et aux dépens.

Appel fut interjeté par la défenderesse qui conteste, sur la foi d'un parère extrajudiciaire de trois littérateurs, l'originalité de l'œuvre de Butti, empruntée, d'après elle, au *Pericolo*, de Muratori, et à la *Comtesse Sarah*, de G. Ohnet; mais la Cour confirme le jugement de la première instance par les motifs suivants:

La loi ne définit pas la notion de l'usurpation des droits appartenant aux auteurs d'œuvres de l'esprit; elle n'en délimite pas nettement le contenu lequel est difficile à déterminer, car le patrimoine de la science humaine est accessible à chacun et on est souvent tenté de confondre la pure ressemblance du sujet de deux œuvres d'auteurs différents avec l'appropriation illicite des conceptions d'autrui.

Ce n'est pas ici le lieu de donner une définition de l'usurpation, il n'est d'ailleurs pas opportun de le faire; il est toutefois

(\*) V. le texte complet du jugement, *Monitore dei tribunali*, n° 52, du 26 décembre 1914, et celui de l'arrêt de la Cour d'appel, *I Diritti d'Autore*, n° 7-8-9, 1915, p. 80 à 88.

permis d'affirmer que ni la reproduction totale ou partielle d'un sujet traité par d'autres, même celle faite par les mêmes moyens artistiques, ni, et moins encore, l'appropriation des concepts d'autrui ne sauraient constituer, dans tous les cas, une contrefaçon; un sujet identique peut, en effet, être emprunté à des œuvres tombées dans le domaine public ou puisé dans la légende ou dans l'histoire, mais, dans l'intérêt même du progrès humain, il n'est pas interdit d'utiliser ces matériaux déjà existants pour en faire l'objet d'un autre travail, soit que celui-ci représente la critique du premier, soit qu'il se fixe un but différent et indépendant du précédent. La contrefaçon n'existe que lorsque le reproducteur usurpe la substance, la conception artistique de l'œuvre d'un tiers, ce que l'on pourrait désigner en un mot par la création d'autrui, et lorsque l'œuvre qu'on désigne comme nouvelle et qui a l'apparence de l'originalité, même si elle contient des variations, des adjonctions ou des réductions, ne porte l'empreinte d'aucune forme vraiment nouvelle, et ne possède aucun élément, sinon absolument original, du moins susceptible de donner vie, d'individualiser un travail nouveau.

Or, si on ne peut pas prouver que les innovations, adjonctions, réductions introduites dans l'œuvre nouvelle sont plus apparentes que fondamentales, c'est-à-dire si elles laissent subsister les éléments essentiels de la création d'autrui à tel point que, considérées dans leur ensemble, les deux œuvres présentent, si ce n'est une identité à peu près absolue, laissant supposer l'existence d'une copie, pourtant un manque d'individualité dans l'œuvre postérieure, on ne pourra pas intenter une action en contrefaçon. Il s'ensuit que celui qui est accusé de contrefaçon ne pourra pas sans autre opposer à l'action de qui sauvegarde son propre travail l'exception suivant laquelle ce travail manquerait, à son tour, d'originalité et serait tiré d'une autre œuvre. Le premier ne peut pas non plus prétendre que le second donne, en dehors de la démonstration de l'identité représentative des deux travaux en présence, encore la preuve qu'il ne s'est inspiré d'aucune autre œuvre, si tant est qu'on puisse subordonner à une telle condition la reconnaissance du droit exclusif de l'auteur, mais il devra prouver que la ressemblance entre l'œuvre à laquelle les deux auteurs ont puisé et la sienne est plus grande qu'entre cette dernière et l'œuvre du plaignant et il devra fournir la preuve contraire de l'identité représentative, soutenue par le plaignant, des deux travaux confrontés. Le défendeur ne pourra pas davantage exciper

de sa bonne foi et prétendre qu'il n'a pas voulu la contrefaçon, que l'analogie est purement casuelle, s'il est appelé à répondre de son action devant le tribunal civil; il sera sans doute intéressant de connaître l'intention du contrefacteur présumé afin de posséder un élément de preuve plus solide pour admettre ou ne pas admettre que la reproduction partielle de l'œuvre d'autrui a été faite dans le seul but d'en démontrer les erreurs, de donner plus de force aux propres arguments et nullement dans une intention de lucre, et que cette reproduction est dès lors licite ou illicite, mais l'intention de porter atteinte aux droits d'un autre auteur n'a d'importance que pour l'action pénale; l'action civile est légitimée déjà par le fait matériel de l'existence d'une œuvre offrant une identité représentative manifeste avec le travail du demandeur.

S'il en est ainsi, la Cour ne peut pas hésiter à accueillir les conclusions de la demanderesse, la Société des auteurs. [Suit l'exposé détaillé du sujet des deux pièces.]...

Et maintenant, qui donc voudra nier, après avoir comparé les deux trames, qu'elles offrent une parfaite identité représentative et que les légères modifications introduites dans le développement du film ne suffisent pas pour faire disparaître cette identité tout comme l'identité d'une personne ne s'efface pas par la perte d'un membre ou par un changement d'habits. [Suit l'exposé de quelques différences.]...

Il est évident que comme le film cinématographique ne pouvait reproduire des situations principales ou accessoires ne découlant pas ouvertement de faits, il a dû enlever du travail de Butti et abandonner tout ce qui aidait à faire comprendre les intentions de l'auteur, lequel avait, pour cela, absolument besoin de l'appui de la parole, et tout ce qui ne constituait d'ailleurs ni une action essentielle, ni la synthèse de l'œuvre; cependant, cette suppression ne suffit pas pour dissimuler la contrefaçon, par cela même qu'elle ne touche pas le nœud des deux actions et le laisse subsister...

La Cour n'admet pas non plus la démonstration que l'appellante tente de donner et suivant laquelle la ressemblance serait plus grande entre la *Tempesta d'anime* et le *Voleur* de Bernstein et surtout le *Pericolo* de Muratori et la *Comtesse Sarah* d'Ohnet qu'entre la *Tempesta d'anime* et *Giganti ed i pigmei*. [Suit une analyse explicite pour établir l'opinion de la Cour.]...

Il serait vraiment impossible d'affirmer que Butti n'a pas été inspiré par le travail d'Ohnet, mais il ne serait pas moins injuste de vouloir nier qu'il existe de grandes différences entre les œuvres de ces deux

auteurs, différences bien supérieures à celles qui existent entre *Giganti ed i pigmei* et la *Tempesta d'anime*. [Suit une analyse.]...

Au reste, même en admettant la supposition combattue que le film est la reproduction servile de *Sarah* ou du *Pericolo* plutôt que des *Giganti ed i pigmei*, quel avantage en retirerait la demanderesse, puisque, et ceci n'est pas contesté, la Société des auteurs défend aussi les intérêts d'Ohnet et de Muratori et qu'elle aurait pu dans ce cas aussi intenter une action?

C'est inutilement que la défenderesse suggère à la Cour d'avoir recours au parère de personnes compétentes à cause de la technicité des connaissances requises; le magistrat doit faire appel à l'expert seulement quand l'état du fait qui est à la base de la cause ne lui est pas accessible par une autre voie et s'il reconnaît la nécessité ou l'opportunité d'éclairer le côté technique du sujet qui forme l'objet du débat. En l'espèce, au contraire, les pièces sont versées au dossier, et pour établir le sujet, le développement de l'action, les différences éventuelles, un examen impartial et le bon sens, qui certes ne sont pas une prérogative exclusive des experts, suffiront, puisque même le résultat de l'expertise aurait dû être contrôlé par le magistrat.

POUR TOUTS CES MOTIFS, le recours de l'appellante doit être rejeté avec condamnation aux dépens.

### III

REPRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE NON AUTORISÉE D'UN DRAME; TRADUCTION EXACTE SOUS LA FORME NOUVELLE DES PHOTOGRAPHIES EN MOUVEMENT; CONTREFAÇON.

(Tribunal de Rome, VI<sup>e</sup> Ch. pénale. Audience du 11 janvier 1915. — Bernardini c. de Witten et Omegna.) (1)

En s'inspirant du délit d'un aveugle qui, il y a quelques années, tua sa femme à Reggio Calabria et fut jugé à Lecce, le professeur Fr. Bernardini, domicilié dans cette dernière ville, composa un drame en quatre actes qu'il présenta le 22 juillet 1913 à la préfecture de Naples pour se réserver, à son égard, les droits d'auteur; en 1913 il publia ensuite à Naples ce drame sous le titre *Il Cieco* (l'aveugle) avec la déclaration qu'il était sa propriété littéraire; traduite en beaucoup de langues, cette œuvre eut un énorme succès qui s'est maintenu, comme le prouve le numéro du 9 février 1914 du *Giornale d'Italia*, produit à l'audience.

Joseph de Witten eut connaissance de l'œuvre et de son succès et, en 1910, il demanda à Bernardini, depuis Turin, l'autorisation de la faire représenter dans la

(1) *I Diritti d'Autore*, 1915, n° 3-4, p. 42-44.

localité voisine de Cavorretto par une *Palestra filo-drammatica*, ce qui eut lieu.

Cependant, en août 1902, on exécuta tout à coup en public pendant plusieurs soirées, dans la salle Regina à Rome, un film cinématographique, présenté sous le titre de *Lumière et Ténèbres* qui reproduisait fidèlement le *Cieco*, par la photographie en mouvement.

Les 27 mars et 5 avril 1913, Bernardini, invoquant ses droits d'auteur, déposa une plainte en contrefaçon, dont il rendait responsables de Witten, artiste cinématographique demeurant précisément à Cavorretto et le directeur et représentant Omegna Dario. Et ceci, à bon droit : l'expertise du 4 avril 1914 faite par les hommes de lettres Domenico Oliva et Riccardo Vigna dal Ferro a conclu, ensuite d'une représentation judiciaire du film original saisi et par une démonstration claire, documentée et irréfutable que ce film *Lumière et Ténèbres* constitue, aux termes de la loi du 19 septembre 1882, une contrefaçon réelle et positive du drame de François Bernardini, *Il Cieco*; car les minimes changements existant dans les deux œuvres ne revêtent aucunement la nature d'une transformation essentielle et nécessaire pour que le film incriminé, postérieur au drame, puisse être considéré comme une œuvre nouvelle; ces changements sont plutôt une conséquence du fait que les arguments et les situations développées sont transportés du théâtre à la représentation cinématographique muette.

C'est ce que nous a confirmé, dans l'audience de ce jour, l'homme de lettres Ugo Falera, lequel a répété que, à la salle cinématographique Regina, il a vu, dans *Lumière et Ténèbres*, représenté avec la plus scrupuleuse exactitude, le drame même du professeur Bernardini; qu'il fut fort surpris de cette reproduction très fidèle qu'il avait pensé faire lui-même, ayant déjà pressenti Bernardini à cet effet.

Il s'agit là d'une reproduction qui réalise complètement la contrefaçon incriminée, reproduction commencée à Turin et accomplie à Rome par l'exhibition publique, ce qui fut déjà exposé dans l'ordonnance émise à l'audience du 17 décembre dernier.

En effet, le 27 mai 1913, Bernardini observait avec raison ce qui suit: « De la tragédie domestique de Reggio Calabria, qui eut son épilogue judiciaire devant les assises de Lecce, j'ai tiré le canevas de mon *Cieco*. D'une manière générale, il n'existe pas d'œuvre d'art, quelque puissante qu'elle soit, qui ne se rencontre pas dans une situation de la vie; mais, puisque l'originalité d'une œuvre ne réside dès lors pas dans le sujet qu'elle traite, mais bien dans la forme que ce dernier revêt, j'affir-

me que, à ce point de vue, le *Cieco* est un produit exclusif de ma faculté créatrice. En conséquence, de Witten ne s'étant pas borné à présenter les simples faits de la chronique, mais ayant reproduit ce sujet dans les formes imaginées par moi, il est certain qu'il s'est rendu coupable d'une atteinte au droit d'auteur. »

Ces droits ne s'étendent pas toujours à l'idée ou à la matière première, mais prennent leur origine dans l'élaboration ultérieure, dans la forme particulière que l'auteur a su donner au sujet par son propre talent et par sa culture, de telle sorte que la reproduction, la représentation, la vente sont à lui. C'est pourquoi l'article 32 de la loi spéciale susindiquée reconnaît coupable de contrefaçon quiconque reproduit par un moyen quelconque une œuvre à l'égard de laquelle dure encore ce droit d'auteur.

De Witten a précisément contrefait une œuvre et Dario Omegna a complété la contrefaçon par l'exécution. Ils n'ont pas pris la tragédie de Reggio Calabria, mais ils ont fait du *Cieco* une adaptation au cinématographique, en en conservant la structure, l'empreinte générale et spéciale: c'est là une traduction sous la forme nouvelle des photographies en mouvement, semblable aux traductions en une langue étrangère lesquelles ont rendu le *Cieco* compréhensible à des personnes pour lesquelles l'original était pour ainsi dire lettre morte. Et de même que la parole ne modifie pas l'original, de même le mode de représentation ne le transforme pas davantage; quand ce mode viole le droit d'auteur pour en tirer profit, il est, selon l'expression de M<sup>e</sup> Pouillet, une « usurpation brutale », c'est-à-dire un délit.

C'est donc à tort que de Witten prétend être auteur et avoir revêtu la tragédie domestique de Reggio Calabria d'une forme originale. Sa carte du 9 novembre 1914 dit, du reste, qu'il a demandé le *Cieco* à Bernardini pour ses acteurs de Cavorretto; il en a fait de longs extraits pour la représentation pour laquelle, selon la déposition de Davini, il a payé une concession de 5 lires seulement; il se réservait de demander une faveur à Bernardini qui était évidemment celle de cinématographier la copie même, où le drame était fort bien mis en scène.

Omegna tente sans succès de rejeter l'accusation de plagiat puisqu'il est « quotidiennement acheteur de films de qui que ce soit qui les lui offre ». Ainsi que l'expliquait en audience son collègue Parisi, « le poste de directeur artistique est surtout intellectuel et va du choix du sujet à la reproduction... Il n'y a pas de directeur

artistique en Italie, ajoutait-il, qui ne connaisse le *Cieco* de Bernardini. Il existe des œuvres cinématographiques où un aveuglé est l'élément principal... », exactement comme dans le drame du plaignant. Mais *Lumière et Ténèbres* représentent le drame lui-même.

Considérant qu'il y a lieu de tenir compte de la qualité personnelle des prévenus et du fait qu'ils ont enlevé immédiatement de la circulation le film incriminé, et qu'il est juste de les condamner, chacun, à 300 lires d'amende, à une indemnité à déterminer, aux dépens et aux frais,

PAR CES MOTIFS, etc. (Suspension de la condamnation pour cinq ans, sous condition de paiement d'une indemnité de 500 lires à la partie civile; confiscation du film saisi.)

## IV

TITRE D'UN ROMAN TOMBÉ DANS LE DOMAINE PUBLIC; REPRODUCTION LICITE DU ROMAN PAR LA CINÉMATOGRAPHIE, SOUS LE MÊME TITRE. — DÉFAUT DE DROIT EXCLUSIF SUR LE TITRE; USAGE D'UN SOUS-TITRE SPÉCIFIQUE; REJET DE L'ACTION BASÉE SUR LA LOI DE 1882.

(Préture urbaine de Rome. Audience du 9 octobre 1913. — Ministère public c. Lombardo, Way et Pasquali.) (1)

La société anonyme par actions « Ambrosio », à Turin, avait tiré une action cinématographique du célèbre roman de Bulwer Lytton *Les derniers jours de Pompéi* et avait fait représenter le film sous ce titre. A leur tour, les prévenus avaient composé d'après le même roman une action cinématographique et, après l'avoir dûment déclarée et déposée, l'avaient fait représenter à Rome en août et septembre sous le titre utilisé déjà par la maison Ambrosio; celle-ci leur intenta alors une action en usage illicite de la même désignation et en violation des articles 40 et 43 de la loi de 1882 sur le droit d'auteur (v. *Droit d'Auteur*, 1913, p. 130).

Dans l'audience publique, dit la sentence, Way reconnut avoir tiré du célèbre roman de Edsuer Bulwer Lytton une action cinématographique qu'il déclara et déposa sous le titre de *Jone* — *Les derniers jours de Pompéi*; il en confia l'exécution artistique à Pasquali; celui-ci, de son côté, reconnut avoir exécuté le travail dans l'idée qu'il pouvait le faire tout en sachant que la maison « Ambrosio » et la maison « Gloria » préparaient des films cinématographiques sur le même sujet. Lombardo, à son tour, acquéreur du droit de représentation tant du film de l'« Ambrosio » que du film de Pasquali, déclara avoir

(1) V. le texte, *Bollettino della proprietà intellettuale*, 1914, p. 185.

fait représenter ce dernier film au théâtre des Quatre Fontaines, à Rome; il reconnaît avoir fait annoncer la représentation par des affiches portant le titre *Jone — Les derniers jours de Pompéii*.

#### EXPOSÉ NES MOTIFS

Le droit de Way, ou de qui que ce soit, de puiser dans le roman de Bulwer Lytton tombé dans le domaine public, des sujets pour la création de nouvelles formes artistiques, et partant aussi de reproductions cinématographiques, n'étant pas mis en doute, la tâche du juge doit tendre à trouver la solution des deux questions juridiques suivantes: 1° La reproduction du titre spécifique d'une œuvre constitue-t-elle un délit de contrefaçon? et, dans le cas affirmatif, 2° le titre sous lequel les imputés ont reproduit et représenté leur œuvre cinématographique, tirée du roman de Bulwer Lytton, doit-il être considéré comme générique ou spécifique?

De la locution négative employée par le législateur dans l'article 40 de la loi sur les droits d'auteur « La reproduction d'un titre générique ne constitue pas un délit de contrefaçon », il faut déduire logiquement *a contrario* que la reproduction d'un titre spécifique constitue un délit de contrefaçon; on ne peut, en effet, révoquer en doute que, comme l'auteur peut revendiquer tous les droits qui lui permettent en même temps de sauvegarder sa propre personnalité et de tirer de son œuvre, à l'exclusion de toute autre personne, tous les avantages économiques qu'elle peut offrir, la protection juridique s'étend au titre qui distingue l'œuvre d'une façon spécifique, particulièrement quand le titre même reflète en quelque sorte la faculté imaginative ou réfléchie, la conception artistique ou scientifique de l'auteur;

De cette supposition juridique découle la conséquence juridique que quand l'œuvre tombe dans le domaine public, le titre qui l'individualise et la distingue en suit les destinées. Or, quand une telle situation est créée par rapport à une œuvre d'un auteur de talent, à une œuvre qui, comme celle de Bulwer, sert au développement de la culture classique et est de nature à éveiller, par les passions qu'elle fait agir, l'intérêt et les émotions des masses et se prête dès lors à l'exploitation par la reproduction sous des formes artistiques dérivées, il est évident que le titre originaire sous lequel l'œuvre est universellement connue prend le caractère d'un titre générique destiné à préciser l'essence de l'œuvre originale en opposition aux multiples appropriations possibles, alors qu'un caractère spécifique revient à tous les autres titres

différents que ceux qui puisent à l'œuvre du domaine public peuvent adopter pour distinguer, en vue de la protection légale, les reproductions isolées auxquelles ils ont donné une physionomie particulière et l'emprunte de leur personnalité;

Alors que, en droit, les imputés ne peuvent donc être reconnus coupables de violation des droits de l'« Anonima Ambrosio » pour avoir désigné l'action cinématographique représentée à Rome par le titre *Les derniers jours de Pompéii* puisque, ce faisant, ils ont simplement indiqué par son propre titre (*Last days of Pompeii*) le roman de Bulwer, reproduit en la forme cinématographique par Way et Pasquali, il y a lieu d'observer qu'en faisant la déclaration de réserve des droits d'auteur pour son œuvre cinématographique, Way lui a donné, outre le titre originaire du roman, le titre spécifique « Jone »; c'est également sous ce titre que les représentations ont été annoncées à Rome, comme le prouvent les affiches produites en tribunal. Or, comme les projections du film de l'« Anonima Ambrosio » n'ont pas été annoncées sous ce titre, la responsabilité des imputés, sur la base du délit prévu à l'article 40 de la loi sur les droits d'auteur, ne serait pas non plus établie en fait.

Si les moyens de publicité employés pour annoncer la représentation de leur œuvre cinématographique intitulée: *Jone — Les derniers jours de Pompéii* ont outrepassé les limites d'une concurrence licite, et si les imputés ont de ce fait causé un dommage à l'« Anonima Ambrosio » qui, la première, a eu l'idée d'établir un film reproduisant les scènes et les épisodes du célèbre roman anglais, c'est là une investigation qui ne relève pas de l'enquête relative à un délit et qui, par conséquent, échappe à la compétence du juge pénal;

Lombardo, Way et Pasquali doivent donc être libérés de l'accusation qui leur a été faite;

PAR CES MOTIFS, etc. »

#### V

TITRE D'UN FILM ANNONCÉ, UTILISÉ AVANT TOUTE REPRÉSENTATION POUR DÉSIGNER UN AUTRE FILM; CONDITIONS DE LA PROTECTION DES TITRES; LOI DE 1882, ARTICLE 40; CODE PÉNAL, ARTICLE 296. — TITRE RELATIVEMENT GÉNÉRIQUE; DÉSIGNATION NÉCESSAIRE DU SPECTACLE; NON-USURPATION.

(Cour d'appel de Milan. Audience du 23 avril 1914. — *Cines c. Éclair.*)<sup>(1)</sup>

La société italienne *Cines*, à Rome, avait

<sup>(1)</sup> V. *Monitore dei Tribunali*, numéro du 17 octobre 1914, p. 837. V. *ibidem*, p. 838, le jugement du tribunal de 1<sup>re</sup> instance et l'exposé des faits.

annoncé dans le fascicule de ses productions, du 15 octobre 1913, la publication imminente d'une action cinématographique représentant des chasses aux bêtes féroces et portant comme titre *Fra uomini e belve* (entre hommes et fauves), action qui fut légalement déposée le 23 octobre. Mais le 20 octobre, la maison parisienne *Éclair* avait envoyé à son représentant pour l'Italie, entre autres, un film intitulé *Cœur d'une gosse*, dont le sujet était entièrement différent (il s'agissait d'une jeune fille séduite), mais des où bêtes féroces jouaient également un rôle. Ledit représentant s'avisait alors de substituer au titre français *Cœur d'une gosse* celui de *Fra uomini e belve* et fit annoncer son film sous ce dernier titre par des bandes imprimées, confectionnées exprès à Milan et cela même avant toute production du film mentionné en premier lieu. Dans le procès qui s'ensuivit le Tribunal de Milan débouta la plaignante des fins de sa plainte en déclarant que le titre en litige, générique, n'avait aucun caractère d'originalité créatrice propre à le rendre susceptible de protection légale et ce jugement fut confirmé par la Cour d'appel.

#### EXPOSÉ DES MOTIFS

La loi reconnaît le droit au titre et le protège même par des sanctions pénales, non point parce que le titre représente à lui seul une création originale ou un produit de l'esprit, mais parce qu'il sert à identifier l'œuvre, à la distinguer et à éviter des erreurs et des confusions tant au désavantage du public, qui bénéficie de l'œuvre, qu'au préjudice de l'auteur qui attend une juste récompense du résultat de son activité intellectuelle. La loi sur les droits d'auteur ne demande pas, en effet, que le titre remplisse certaines conditions de nouveauté ou qu'il ait un caractère génial ou esthétique; elle se borne à exiger qu'il ne soit pas *générique*, terme qu'il ne faut pas opposer à l'expression « original », comme le fait le jugement dont appel, mais seulement à celui de *spécifique*. De plus, l'article 296 frappe de peine quiconque contrefait ou altère (et *a fortiori* quiconque usurpe) des noms, des marques ou des signes distinctifs d'œuvres de l'esprit; cette disposition prouve nettement la volonté du législateur d'assurer au titre la protection de la loi en tant que ce titre est destiné à désigner une œuvre, indépendamment du mérite intellectuel ou artistique qu'il peut avoir. Malgré les doutes qu'émettent la doctrine et la jurisprudence, la Cour admet comme certain que ledit article entend, en parlant de *nom*, viser aussi le *titre* que les dictionnaires définissent comme le nom de l'œuvre et qui acquiert une

grande importance soit pour l'identification d'une œuvre, spécialement dans les cas assez fréquents où la renommée de l'auteur est dépassée par la notoriété de l'œuvre, soit du fait qu'il en constitue l'unique signe distinctif, comme c'est le cas pour les œuvres anonymes et pour les articles de journaux non signés.

La seule condition imposée au droit au titre est donc que ce dernier ne soit pas générique.

De même qu'un produit industriel peut être distingué par un nom commun quelconque pourvu qu'il ne soit pas générique, comme le serait celui d'un objet, d'un animal, d'une plante ou d'un nom propre, d'une divinité de l'Olympe, etc., allié au nom désignant le genre de produit, dans la même mesure et pour la même raison il doit être permis à l'inventeur ou au créateur d'un produit de l'esprit de se prévaloir de désignations semblables, d'une expression ou d'une devise si, par cela, il arrive au but de distinguer le produit lui-même de tout autre analogue.

Il s'ensuit que celui qui, le premier, a fait usage du nom ou du titre dans le sens susindiqué a le droit d'en interdire l'usurpation et il pourra obtenir la condamnation pénale de l'usurpateur; ce droit lui est assuré par l'article 296 qui ne protège pas seulement la bonne foi du public, comme le soutient par erreur le juge instructeur, mais encore l'intérêt de l'auteur ainsi qu'il ressort avec évidence du rapport Zanardelli où on lit, page 430 du volume officiel: « Ces coupables adultérations peuvent causer un préjudice très grand en introduisant la mauvaise foi dans le commerce sur une échelle démesurée, en frustrant le producteur à qui on enlève son œuvre ou détruit parfois même une création précieuse, en appliquant le titre, avec une audace effrontée, à des produits qui en sont indignes. »

Mais, pour déterminer le caractère juridique d'un titre, il faut examiner non seulement la signification des termes qui le composent et le rapport que ces derniers ont avec les notions de genre et d'espèce, mais il convient encore de tenir compte des circonstances particulières dans lesquelles ce titre est employé et de rechercher s'il implique la désignation nécessaire de tout un genre de productions ou tout au moins d'une catégorie du même genre. Car, dans ce cas, et bien que, considéré isolément, il présente tous les caractères d'une dénomination spécifique, le titre devient, en fait, générique et n'est, dès lors, plus susceptible d'être protégé.

En d'autres termes, le caractère générique d'un titre peut n'être que relatif en

raison de circonstances particulières et de la nature du produit de l'esprit et de l'industrie que l'on veut désigner.

Ceci admis, la Cour n'hésite pas à reconnaître, avec le ministère public et avec la partie civile, que le titre *Fra uomini e belve* n'a pas d'une façon absolue et abstraite le caractère générique précité et qu'il peut comporter pour le premier usager le droit d'en interdire l'emploi à ceux qui cultivent le même champ d'activité; mais elle envisage, d'autre part, que si, comme c'est le cas en l'espèce, ce titre se rapporte à une représentation cinématographique, il doit être considéré comme générique, parce qu'il distingue nécessairement toute une catégorie déterminée de spectacles analogues.

En effet, le titre d'un film n'a pas uniquement pour but normal d'identifier, comme tout autre titre, l'œuvre; les exemples que la vie quotidienne nous offre enseignent, au contraire, qu'il a encore cet autre but très particulier de faire connaître le sujet de l'action grâce à une formule synthétique qui, tout en devant attirer l'attention des passants et exciter leur curiosité, se prête encore à se graver facilement dans la mémoire du gros public qu'attirent ces spectacles.

Alors que les littérateurs choisissent souvent un titre résumant leur œuvre d'une façon plus ou moins heureuse et fidèle et qui en révèle avec une efficacité et une évidence plus ou moins grandes le sujet ou la matière, si bien que, pour ces travaux, il sera plus utile que tel autre titre de fantaisie ou qu'un titre formé uniquement par le nom souvent obscur du protagoniste, le titre, appliqué aux spectacles cinématographiques, représente au contraire une *nécessité* à laquelle l'usage s'est presque universellement conformé.

Un titre fantastique, incapable d'indiquer ou de préciser le sujet de la représentation, laisserait le public indifférent, ou du moins cette partie du public qui affectionne certaines exécutions et certains sentiments et qui ne se rendrait pas au spectacle si elle ne savait pas que ses goûts y seraient satisfaits.

Étant donné le caractère spécial que revêt le titre des représentations cinématographiques, soit celui de faire connaître le sujet, et étant donnée la nécessité d'avoir recours pour cela à une formule réduite à sa plus simple expression, on doit bien vite reconnaître que l'expression *Fra uomini e belve* employée par la *Cines* devient nécessaire pour tout genre de représentation dont le sujet se déroule entre des hommes et des bêtes sauvages. Pour tous les sujets

semblables, le titre qui a pour but de les résumer dans la forme la plus succincte devra forcément être identique ou à peu près.

Dans le domaine littéraire où, comme nous l'avons dit, le titre n'est ni par coutume, ni par nécessité le résumé de l'œuvre, il est toujours possible à celui qui traite le même sujet postérieurement à d'autres de choisir un titre différent; il n'y a d'exceptions que dans des cas très particuliers comme, par exemple, lorsque le sujet traité se déroule autour d'un personnage connu, comme le serait Néron, Alcibiade, Jules-César, Hamlet, Othello et autres, cas dans lesquels la nécessité d'un intitulé identique est bien évidente. Mais pour les représentations dramatiques, cette possibilité n'existe pas, à moins qu'on n'entende, ce qui serait excessif, enlever aux maisons de cinémas la faculté d'annoncer au public en une formule synthétique le sujet de la représentation; il faut donc leur permettre de s'approprier les titres qui, bien qu'ayant été trouvés par d'autres, constituent la désignation naturelle, non pas d'un spectacle isolé, mais d'une catégorie plus ou moins vaste de représentations. Toute modification du titre serait inévitablement de pure forme et il faudrait toujours conclure à contrefaçon, si on admettait une telle exclusivité.

Nous constatons donc que le titre *Fra uomini e belve*, tout en n'étant pas absolument générique, l'est pourtant au point de vue relatif, et cela quant à la production intellectuelle ou industrielle spéciale que nous avons examinée, et en l'espèce il n'est pas susceptible de former un objet de propriété en faveur du premier usager, comme signe distinctif d'une production de ce genre.

Ceci admis, nous n'avons pas à examiner si, en s'appropriant ce titre, qui, avec les restrictions faites plus haut, est du domaine public, la société *l'Éclair* a obéi moins à des raisons de nécessité qu'à des motifs de profit et de concurrence déloyale. Une enquête semblable qui pourrait être de rigueur pour une autre autorité judiciaire, ne l'est pas pour la Cour de céans qui ne peut que constater que, le droit à l'usage exclusif du titre n'étant pas établi, il n'y a pas usurpation et qu'en conséquence, l'élément objectif du délit fait défaut.

## VI

SAISIE-EXÉCUTION D'UN FILM NÉGATIF; CESSATION PRÉALABLE DU DROIT EXCLUSIF DE REPRÉSENTATION; NULLITÉ DE LA SAISIE D'UNE CHOSE NE SUBSISTANT PAS PAR ELLE-MÊME, MAIS APPARTENANT EN PARTIE À AUTRUI; INDIVISIBILITÉ DE L'OBJET MATÉ-

RIEL ET DU DROIT DE PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE. — PROTECTION DES FILMS COMME ŒUVRES INTELLECTUELLES; CONVENTION DE BERNE REVISÉE.

(Tribunal de Turin. Audience du 27 avril 1916. — *Savoia film c. société Éclair.*)<sup>(1)</sup>

Le 29 novembre 1915, la société *Savoia film* a fait saisir, détient et entend vendre aux enchères un film cinématographique négatif de l'œuvre *Germania*, à l'égard de laquelle la société *Éclair* possède le droit exclusif de représentation pour tous les pays du monde. Cette saisie-exécution d'un film est-elle licite? Sur la demande de la maison *Éclair*, le tribunal répond négativement à cette question, le film ne pouvant être mis en vente indépendamment du droit de reproduction et d'exploitation; il annule donc la saisie et défend la vente du film saisi.

Le tribunal constate d'abord que le code de procédure civile ne désigne pas les biens susceptibles d'expropriation et en abandonne la classification et l'aliénabilité au code civil, lequel reconnaît en principe que seuls les objets mis en commerce — et le film en litige est de ce nombre — peuvent être expropriés. Mais la maison *Éclair* fait valoir que le prix ou la valeur commerciale d'un film dans les transactions en cinématographie ne dépend pas de sa matérialité; il dépend de la possibilité de le représenter, reproduire et publier selon l'importance de l'œuvre, la faveur qu'elle rencontre dans le public, et la contrée où il pourra être utilisé, donc, dans l'espèce, de la faculté exclusive de l'exploiter partout; il est donc impossible, d'après elle, de saisir un bien séparé, ce bien appartenant à son patrimoine et faisant partie intégrante de sa propriété, et moins encore de vendre aux enchères cette portion d'un bien qui, par rapport au droit exclusif, ne peut être détachée ni exister à part; et même si, ce qui est contesté, on pouvait, par abstraction, attribuer une valeur quelconque à un film négatif en tant qu'objet matériel, on devrait en admettre toujours l'inaliénabilité lorsqu'il est couvert par des droits d'auteur.

En raison de cette conclusion s'élève donc la question suivante: Les films cinématographiques peuvent-ils être considérés comme protégés par la loi concernant le droit d'auteur? Voici la réponse du tribunal.

«La doctrine et la jurisprudence ont établi qu'aux termes et pour les effets de l'article 1<sup>er</sup> de la loi du 19 septembre 1882 sur les droits d'auteur et sur la propriété littéraire et artistique, constitue une œuvre de l'esprit toute production quelconque

qui est le résultat d'un travail intellectuel, quelque modeste qu'il soit; à la vérité, la loi ne pouvait désigner explicitement les productions cinématographiques, fruit d'une époque assez récente.

Cependant, les auteurs et la jurisprudence, se prévalant de la terminologie générique utilisée pour désigner la production artistique, ont reconnu peu à peu aussi le droit à la protection des photographies et des autres œuvres obtenues par des procédés analogues, y compris les productions cinématographiques qui ne sont qu'une évolution et un perfectionnement de la photographie, pour autant qu'elles représentent un travail intellectuel du producteur. On a également constaté que le film cinématographique n'est pas dépourvu du caractère d'une œuvre d'art et que, par conséquent, il doit bénéficier de la protection légale comme tout autre produit de l'esprit humain; c'est précisément en vertu de cette conception que l'article 14 de la Convention de Berne révisée, pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, signée à Berlin le 13 novembre 1908 entre l'Italie et les autres États et mise à exécution par la loi du 4 octobre 1914, prévoit que «sont protégées comme œuvres littéraires ou artistiques les productions cinématographiques lorsque, par les dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés, l'auteur aura donné à l'œuvre un caractère personnel et original».

En outre, on expose qu'il n'est pas possible de scinder ou de limiter la protection légale de façon à assurer à l'auteur le droit exclusif de reproduction et de vente, sans lui concéder aussi le droit exclusif de représentation si l'œuvre de l'esprit en est susceptible, et cela d'autant plus que la loi de 1882 assimile, dans les articles 2 et 3, à la publication et à la reproduction réservées à l'auteur la représentation et la répétition des représentations d'une œuvre propre à être représentée publiquement.

Le Tribunal de la Seine a dès lors sanctionné, dans ses jugements des 10 février et 17 mars 1905<sup>(1)</sup>, les principes suivants: «Les épreuves cinématographiques, qui sont des œuvres d'art, appartiennent à l'opérateur qui les a ordonnées et composées; l'usage abusif de l'œuvre d'autrui (dans l'espèce, la reproduction positive de films négatifs) et l'emploi qui en est fait contrairement aux instructions et indications du propriétaire peut donner lieu, au profit de celui-ci, à des dommages-intérêts.»

D'après ces précédents, le tribunal opine que le film *Germania* peut être considéré

comme une œuvre d'art et que, comme il est établi que le droit exclusif sur le film appartient à la maison *Éclair*, la maison *Savoia*, en possession du négatif, ne possède pas en plus le droit inhérent de le représenter et de le reproduire.

Et comme il est logique d'en déduire que la maison *Éclair*, en requérant ce droit exclusif, devait acquérir la propriété du négatif qui devait servir à l'exercice dudit droit, — étant donné que la pellicule dont se compose le film cinématographique n'a qu'une valeur d'usage et ne représente qu'une valeur économique négligeable par rapport au prix qui peut lui être alloué dans le commerce uniquement en raison de sa fonction technique, — il faut en conclure que, dans l'espèce, le négatif du film *Germania* ne saurait être considéré, en lui-même, comme une chose isolée, indépendante du droit exclusif accordé à la maison *Éclair* et que, dès lors, on ne saurait admettre la vente, à part, de ce négatif, en dehors du droit de reproduction et d'exploitation. La maison *Savoia*, après avoir reconnu qu'elle est simplement dépositaire du négatif du film *Germania*, et ajouté qu'elle ne se préoccupe pas du prix de vente élevé ou bas du négatif, pose elle-même la question de savoir si, par l'acquisition du négatif, l'acheteur aux enchères devra acquérir aussi le droit exclusif d'exploitation; elle soulève ainsi la question principale qui embrasse tout.

En considérant comme établi que le droit exclusif d'exploiter le film *Germania* a été accordé par la maison *Savoia* à la maison *Éclair*, si bien que cette dernière est investie du droit d'auteur sur le film, le tribunal est donc d'avis qu'il est matériellement impossible d'enlever à celle-ci le négatif sans aliéner en même temps son droit de représentation et de reproduction, car une chose ne peut être sans l'autre et l'objet matériel ne peut être séparé du droit de propriété intellectuelle et industrielle existant sur cet objet. Et comme la saisie de la maison *Savoia* ne comprenait que le simple négatif du film *Germania*, ce négatif n'a pu être saisi, comme il l'a été, et moins encore, il ne pourra faire l'objet d'une exécution.

En conclusion, le tiers chez lequel la saisie a été opérée n'a eu en possession qu'une partie d'une chose appartenant à autrui et ne pouvant subsister par elle-même; en conséquence elle ne pouvait être saisie.

NOTE. — Les derniers jugements mentionnés dans l'article récapitulatif ci-dessus, concernant la Suisse, n'ont pu trouver place dans le présent numéro et seront publiés le mois prochain.

<sup>(1)</sup> V. *Monitore dei Tribunali*, n° 26, du 24 juin 1916, p. 515.

<sup>(1)</sup> V. ces jugements, *Droit d'Auteur*, 1905, p. 76 et 77.