

# 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

**Conventions particulières :** CONVENTION INTÉRESSANT UN DES PAYS DE L'UNION. GRANDE-BRETAGNE—ÉTATS-UNIS. I. Australie (Fédération). Ordonnance concernant l'application de la loi impériale de 1911 sur le droit d'auteur aux citoyens des États-Unis (du 15 mars 1918), p. 99. — II. États-Unis. Proclamation du Président concernant l'application de la loi intégrale du 4 mars 1909 à la Fédération australienne (du 3 avril 1918), p. 100.

### PARTIE NON OFFICIELLE

**Chronique :** Première partie. I. *Droits d'auteur et droits congénères.* Un cas d'adaptation et de reproduction illicites d'un roman-feuilleton. — Mise en musique non autorisée d'une poésie dramatique. — Reproduction sans-gêne de cours universitaires. — Représentations d'amateurs organisées sans bourse délier. — Imitation du jeu des acteurs, avec reproduction d'œuvres protégées; prétendue citation. — Intégrité de l'œuvre dramatique à respecter par les comédiens. — Reproduction photographique de scènes d'une exposition de chiens; accès libre; absence de tout droit exclusif. — Droit d'auteur et priorité d'idées en matière de projet de métro-

politain. — Revendication du droit d'auteur sur les annonces et tentative de répression du pillage de ces moyens de publicité. — Droit au pseudonyme subsistant en cas d'abandon d'un journal pour un autre. — Protection, par l'initiative syndicale, des titres caractéristiques de publication. — Enregistrement de scénarios par la Ligue américaine des auteurs, p. 100.

**Jurisprudence :** ALLEMAGNE. Contrat d'édition conclu sous le régime antérieur à la loi de 1901, à l'aide d'un formulaire usuel; cession totale du droit d'édition et de vente avec tous les droits présents et futurs, p. 105. — ESPAGNE. Manuel technique français, traduit en espagnol; contrefaçon partielle par un autre manuel espagnol; indemnité, p. 107. — FRANCE. Société de perception de droits d'auteur, traité d'abonnement: redevance forfaitaire, validité; clause de résiliation, p. 107. — ITALIE. Droit moral de l'auteur; musique écrite pour accompagner une œuvre cinématographique et cédée à l'éditeur du film; substitution partielle de pièces musicales hétérogènes d'autrui; atteinte à la réputation du compositeur; violation de l'élément personnel du droit d'auteur et du contrat, p. 108.

**Bibliographie :** Ouvrages nouveaux (Fortner, Cohn), p. 110.

## PARTIE OFFICIELLE

### Conventions particulières

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

#### GRANDE-BRETAGNE—ÉTATS-UNIS

I

#### AUSTRALIE (FÉDÉRATION)

#### ORDONNANCE

concernant

L'APPLICATION DE LA LOI IMPÉRIALE DE 1911  
SUR LE DROIT D'AUTEUR AUX CITOYENS DES  
ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

(Du 15 mars 1918.)<sup>(1)</sup>

R. M. FERGUSON, Gouverneur général,

Attendu que la loi impériale de 1911 sur le droit d'auteur confère au Gouverneur en Conseil de toute possession autonome

régie par cette loi le pouvoir d'en étendre par une ordonnance en Conseil la protection, pour autant qu'elle concerne la possession, à certaines catégories d'œuvres étrangères;

Attendu qu'en vertu de la loi de 1912 sur le droit d'auteur<sup>(1)</sup>, la loi impériale de 1911 sur le droit d'auteur s'étend à la Fédération australienne, sous réserve des modifications et additions établies dans la première des lois citées en ce qui concerne la procédure ou les moyens de recours ou jugées nécessaires pour adapter la loi impériale aux conditions particulières de la Fédération australienne;

Attendu que le Gouverneur général constate que le Gouvernement des États-Unis d'Amérique s'est engagé à édicter les dispositions propres à garantir la protection des œuvres susceptibles d'être protégées dans la Fédération australienne en vertu des prescriptions de la première partie de la loi impériale de 1911 sus-mentionnée;

Attendu qu'il est désirable de prévoir la protection, dans la Fédération, des œuvres

non publiées de citoyens des États-Unis d'Amérique,

En conséquence, Moi, Sir Ronald Craufurd Munro Ferguson, Gouverneur général, agissant avec l'avis du Conseil exécutif fédéral, ordonne ce qui suit:

1. La loi impériale de 1911 sur le droit d'auteur, y compris les dispositions relatives aux œuvres existantes, s'appliquera, sous réserve des dispositions de ladite loi et de la présente ordonnance, par rapport à la Fédération australienne et les territoires de Papoua et de l'Île de Norfolk:

a) aux œuvres littéraires, dramatiques, musicales et artistiques dont les auteurs étaient, au moment de la création de celles-ci, citoyens des États-Unis d'Amérique, comme si ces auteurs étaient des sujets britanniques;

b) en ce qui concerne leur résidence aux États-Unis d'Amérique, comme s'ils résidaient dans la Fédération australienne.

I. Toutefois, le délai de protection dans la Fédération australienne et les territoires de Papoua et de l'Île de Norfolk n'excèdera pas celui garanti par la législation des États-Unis d'Amérique.

<sup>(1)</sup> Voir le texte original dans la *Commonwealth of Australia Gazette*, n° 41, du 21 mars 1918.

<sup>(1)</sup> Voir *Droit d'Auteur*, 1913, p. 47; règlement d'exécution, *ibid.*, 1914, p. 61.

II. La jouissance des droits accordés par la présente ordonnance sera subordonnée à l'accomplissement des conditions et formalités prévues par la législation des États-Unis d'Amérique.

III. Dans l'application des dispositions de l'article 24 de la loi impériale de 1911 sur le droit d'auteur aux œuvres existantes, la date de la mise en vigueur de la présente ordonnance sera substituée à celle du 26 juillet 1910, mentionnée dans le paragraphe b du numéro 1<sup>er</sup>.

2. La présente ordonnance sera mise à exécution le 15 mars 1918, date qui y est mentionnée comme étant celle de la mise en vigueur.

Par ordre de Son Excellence,

W. M. HUGHES,  
*Procureur général.*

## II ÉTATS-UNIS

### PROCLAMATION du

PRÉSIDENT DES ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE  
concernant

L'APPLICATION DE LA LOI INTÉGRALE DU  
4 MARS 1909 À LA FÉDÉRATION AUSTRA-  
LIENNE

(Du 3 avril 1918.)

Cette proclamation est calquée, dans ses préambules, sur les nombreuses proclamations de ce genre; elle continue:

Attendu que des assurances officielles satisfaisantes ont été reçues que le Gouvernement d'Australie a édicté, le 15 mars, une ordonnance en Conseil prévoyant que la législation sur le droit d'auteur, en vigueur dans ce pays et dans les territoires de Papoua et de l'Île de Norfolk, y compris les dispositions relatives aux œuvres existantes, s'appliquera, sous réserve des dispositions de ladite loi et de la présente ordonnance: [suit la reproduction du texte ci-dessus: a, b, I, II, III]

En conséquence, Moi, WOODROW WILSON, Président des États-Unis d'Amérique, déclare et proclame qu'une des deux conditions établies dans l'article 8 de la loi du 4 mars 1909 existe maintenant et est remplie par rapport aux citoyens d'Australie et des territoires de Papoua et de l'Île de Norfolk et que ces citoyens jouissent de tous les bénéfices de l'article 1<sup>er</sup>, litt. e, de ladite loi, y compris «le droit d'auteur consistant à contrôler les parties d'instruments servant à reproduire mécaniquement les œuvres musicales» en ce qui concerne toutes les compositions musicales de compositeurs d'Aus-

tralie et des territoires de Papoua et de l'Île de Norfolk, publiées depuis le 15 mars 1918 et dûment enregistrées en vue de l'obtention du droit d'auteur aux États-Unis.

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

Donné dans le district de Colombie, le 3 avril 1918, cent quarante-deuxième année de l'Indépendance des États-Unis.

WOODROW WILSON.

Par le Président:

ROBERT LANSING,  
*Secrétaire d'État.*

NOTE DE LA RÉDACTION. — Nous rappelons que nous avons examiné la portée de l'enregistrement *facultatif* prévu en Australie dans un article paru en 1914, p. 66, et la situation spéciale créée dans les rapports anglo-américains pour les œuvres non publiées, dans une étude explicite (*Droit d'Auteur*, 1915, p. 80 et 90; v. notamment aussi, quant à l'Australie, p. 91).

## PARTIE NON OFFICIELLE

### Chronique

#### PREMIÈRE PARTIE

I. Droits d'auteur et droits congénères: *Un cas d'adaptation et de reproduction illicites d'un roman-feuilleton. — Mise en musique non autorisée d'une poésie dramatique. — Reproduction sans-gêne de cours universitaires. — Représentations d'amateurs organisées sans bourse délier. — Imitation du jeu des acteurs, avec reproduction d'œuvres protégées; prétendue citation. — Intégrité de l'œuvre dramatique à respecter par les comédiens. — Reproduction photographique de scènes d'une exposition de chiens; accès libre; absence de tout droit exclusif. — Droit d'auteur et priorité d'idées en matière de projet de métropolitain. — Revendication du droit d'auteur sur les annonces et tentative de répression du pillage de ces moyens de publicité. — Droit au pseudonyme subsistant en cas d'abandon d'un journal pour un autre. — Protection, par l'initiative syndicale, des titres caractéristiques de publication. — Enregistrement de scénarios par la Ligue américaine des auteurs.*

Pour notre *Chronique de la contrefaçon* de cette année (1), nous ne saurions trouver une introduction meilleure que le passage ci-après emprunté à un article du *Temps* («La propriété littéraire» par P. S., numéro du 20 juin 1917) que ce journal avait fait paraître en commentant la décision intervenue dans le procès Spont au sujet de la

reproduction non autorisée, sans paiement de droits, d'un travail (1):

«Sans doute, un auteur est libre d'autoriser, ou même de solliciter la reproduction gratuite de ses écrits. Sarcey, par exemple, considérait qu'en reproduisant les siens, on lui rendait service, puisqu'on répandait ainsi son nom et ses idées. Mais enfin, chacun est juge de ses intérêts. La plupart des écrivains qui vivent de leur plume veulent que la reproduction leur rapporte un léger bénéfice, et c'est précisément pour percevoir ces droits que la Société des gens de lettres a été fondée. Si un journal n'est pas assez riche pour les acquitter, ou s'il peut invoquer une raison de propagande ou de bienfaisance, il lui est facile d'exposer son cas à l'auteur ou à la société et d'obtenir un traitement de faveur. Mais en dehors de ces exceptions, à quel titre un éditeur ou un directeur s'arrogerait-il licence de disposer de ce qui appartient à autrui? Cela paraît prodigieux; cependant, tel qui dans la vie ordinaire ne ferait tort d'un centime à personne et ne cueillerait pas une fleur dans une prairie se croit permis d'utiliser librement, sans offrir la moindre rémunération, des œuvres littéraires ou artistiques qui ont coûté autant d'efforts, souvent même davantage, que sa moisson au cultivateur ou l'approvisionnement de sa boutique à l'épicier. Et qu'on ne dise pas que l'homme de lettres ou l'artiste n'ont pas engagé de capitaux: le temps, le travail et le talent sont des capitaux aussi, et ils représentent assurément une valeur marchande, sans parler de leur valeur morale ou idéale, qui ne craint aucune comparaison.

On n'a pas de motif plus sérieux de prêter gratis les produits de son labeur cérébral que son cheval, son champ ou sa maison. C'est un préjugé archaïque qui refuse aux travailleurs intellectuels et aux propriétaires d'œuvres de l'esprit le même régime normal qu'aux autres producteurs ou détenteurs d'une marchandise quelconque. Pour beaucoup de gens, ces œuvres de l'esprit, n'ayant été faites que pour divertir la galerie, sont donc par définition dans le domaine public. Des théoriciens retors ont même prétendu qu'elles appartenaient à tout le monde, puisque l'auteur n'a pu les composer qu'au moyen d'éléments qu'il n'a pas créés. Il est évident, en effet, que l'usage de la langue, l'observation des mœurs, la contemplation de la nature, la lecture des livres antérieurs sont indispensables à l'écrivain. Mais ces trésors collectifs étaient à la disposition de tous, et c'est lui seul qui a su en tirer une œuvre originale, parce qu'il y a joint son talent personnel, qui reste donc l'élément nécessaire et irremplaçable. D'ailleurs, est-ce que le commerçant et l'industriel ne profitent pas aussi de la langue, de l'état social et des richesses naturelles, qu'ils n'ont pas non plus inventés? Le mot célèbre d'Alphonse Karr demeure absolument vrai: la propriété littéraire est une propriété. On pourrait dire que c'est le type même de la propriété individuelle, celle qui est constituée exclusivement par le mérite de

(1) Voir notre dernière «Chronique», *Droit d'Auteur*, 1916, p. 50 à 55.

(1) Voir pour plus de détails, *Droit d'Auteur*, 1917, p. 43 et 44.

l'individu. Pourtant, aucune n'a plus de peine à se faire reconnaître et protéger.»

Qu'on se rappelle cette défense serrée des droits de l'auteur lorsqu'on lira les faits qui vont suivre et qui montrent sous combien d'aspects protéiformes se présentent les violations de ces droits. Et ce n'est nullement la guerre actuelle qui en est surtout responsable — nous étudions et nous étudierons à part les conditions particulières de la vie et de la lutte pour l'existence nées de cette conflagration — mais les espèces si nuancées d'usurpation de la propriété intellectuelle sont dues à des causes d'une portée plus générale inhérentes à la nature humaine; elles se résument dans ce penchant funeste: Paraître, non pas être.

# I. DROITS D'AUTEUR ET DROITS CONGÉNÈRES

Dans le courant de l'année 1916, le *Bund* de Berne avait publié en feuilleton la traduction allemande, faite par Ch. Seelig, d'une nouvelle intitulée *Nina*, qui avait paru dans la *Semaine Littéraire*, sous la signature de Georges Verdène. Un lecteur du *Bund* fit remarquer à la rédaction que cette *Nina* éveillait en lui de singulières réminiscences; il signala aux rédacteurs la nouvelle intitulée *Seffa*, du Dr Carl Busse, de Berlin, comme ayant avec la *Nina* de Verdène une ressemblance si frappante qu'on pouvait prendre les deux nouvelles pour de proches parentes. Vérification faite, la rédaction du journal bernois constata que la concordance entre les deux productions littéraires était presque parfaite. Quelques divergences portant sur des points de détail semblaient n'avoir été introduites que dans le but de masquer une utilisation par trop servile de l'œuvre d'autrui. Le Dr Busse ayant établi la priorité de son œuvre parue déjà en 1903, M. Georges Verdène n'eut plus qu'à avouer avoir lu la *Seffa* dans la *Leipziger Volkszeitung* et à plaider les circonstances atténuantes. Il le fit en invoquant sa bonne foi, d'une part, et, d'autre part, sa parenté intellectuelle avec le Dr Busse. «Le genre de M. Charles Busse, écrivit-il au *Bund*, est tellement le mien que j'ai eu beaucoup de plaisir à adapter son récit; il me fut impossible de ne pas employer certaines expressions et certains tours de phrases, attendu que ceux de M. Charles Busse et les miens se ressemblent comme des frères.» En dépit de ces excuses qu'elle a trouvées empreintes d'une naïveté touchante, la rédaction du *Bund* s'est refusée à voir dans l'adaptation «intime» de M. Georges Verdène le caractère d'une nouvelle œuvre originale qui serait permise d'après l'article 12 de la Convention de Berne révisée. Dans une longue déclaration publiée dans

le feuilleton littéraire du 20 mars 1917, elle n'a pas hésité à taxer *Nina* d'appropriation illicite, et elle a assuré publiquement à M. Busse, à titre de satisfaction, qu'il «avait été frustré de sa propriété littéraire». C'est par cette seule sanction que l'affaire semble s'être terminée.

Certes, elle a eu et elle a une certaine publicité, mais «l'opinion publique» constitue-t-elle un tribunal impartial? Le fait est que des usurpations de ce genre provoquent souvent chez ceux qui le constatent un sourire plein d'indulgence, puisque, en définitive, chacun croit pouvoir prendre son bien là où il le trouve; chez d'autres, elles suscitent une réprobation franche, seulement celle-ci reste purement tacite et platonique.

\* \* \*

Une sanction plus sévère, en ce sens qu'elle prive l'auteur d'une nouvelle œuvre originale des profits qu'il eût pu réaliser en montrant plus de respect pour le droit d'auteur d'autrui, a été imposée dans le cas suivant: Le célèbre dramaturge allemand Gerhardt Hauptmann a refusé catégoriquement d'autoriser la transformation en opéra de sa poésie dramatique *Hannele*, quoique le compositeur, qui sollicita après coup son consentement indispensable, eût déjà terminé complètement la partition. Il a même refusé de prêter connaissance de cette partition, en faisant observer que *Hannele* est une œuvre d'art parfaite, qui se suffit à elle-même et qui ne doit et ne peut exister que sous la forme qu'elle revêt actuellement. Bien que pour d'autres œuvres, Hauptmann se soit montré moins rigide, il est seul juge de la question de savoir si, dans ce cas particulier, sa pièce peut ou ne doit pas servir de texte à une œuvre musicale. Quant au compositeur, dit le journal *Musikhandel und Rechtspflege* auquel nous empruntons le renseignement qui précède, il a commis une étourderie impardonnable en se mettant à la composition d'une partition, sans se procurer auparavant l'autorisation, par écrit, de l'auteur de l'œuvre adaptée.

\* \* \*

Les conférences et leçons prononcées publiquement constituent une propriété littéraire et sont protégées au même titre que toutes les autres œuvres. Dès lors, quiconque suit les cours professés dans une école n'acquiert par là qu'un seul droit: celui de s'assimiler les leçons données et d'en profiter au point de vue intellectuel; il ne lui est point permis d'en tirer personnellement un bénéfice pécuniaire en s'appropriant matériellement les cours professés, à l'aide de la sténographie suivie

de publication et de mise en vente: en agissant ainsi, il commet une faute qui engage sa responsabilité. Ces principes sont d'une application générale en France, en Italie, aux États-Unis (v. notamment *Droit d'Auteur*, 1905, p. 99; 1914, p. 27; 1916, p. 44) et nul doute que si la question se pose devant les tribunaux allemands, ils ne la tranchent dans le même sens.

Or, elle se posera et cela à la suite des événements ci-après, que le Dr S. Simchowitz de Cologne raconte dans la revue *Geistiges Eigentum* du 1<sup>er</sup> avril 1917. De 1903 à 1913, l'auteur a enseigné l'histoire de la littérature à l'Université commerciale de Cologne. Il a donné des cours sur les drames de Schiller, sur les romans de Goethe, sur Heine, Hebbel, Wagner, Kleist. Parmi ses auditeurs se trouvait un jeune élève pédagogue du nom de Franz Schnass qui sténographiait avec un zèle remarquable les leçons du professeur. Celui-ci, réjoui de ce zèle, ne fit aucune difficulté pour délivrer au jeune homme un certificat écrit exprimant toute sa satisfaction.

Une année se passa. Le professeur reçut un beau jour un volume considérable portant comme nom d'auteur «Franz Schnass», et comme titre: «*Schiller dramaturge*; son genre et son évolution esquissés par une étude comparée et une explication esthétique de ses drames. 1914. Leipzig, Ernest Wunderlich, éditeur.» Il en commença la lecture et retrouva les leçons publiques qu'il avait données pendant le semestre d'hiver 1909/10. Schnass s'était borné à reproduire fidèlement et textuellement les sténogrammes qu'il avait pris, et une partie considérable du volumineux bouquin était constituée par cette reproduction. Cette dernière était aussi littérale que peut l'être un compte rendu fait par un sténographe habile; il n'y manquait ni les expressions caractéristiques du professeur, ni ses hésitations, ni ses remarques humoristiques ou personnelles, ni le rappel de certaines dates de circonstance, comme celui fait le 10 novembre 1909, 150<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Schiller, ni les observations faites par le professeur, qui, pendant longtemps, avait pratiqué le théâtre. En un mot, l'élève n'avait rien perdu des paroles de son maître...

Sommé par le professeur de retirer de la circulation son livre qui n'était pas autre chose qu'un plagiat sans précédent, Schnass sembla d'abord se rendre compte de ce que son acte avait d'insolite et vouloir déférer à la sommation reçue. Puis il se ravisa, fit des objections et finalement refusa de retirer «son» livre. On était en août 1914! Les préoccupations de chacun se portèrent ailleurs. Du reste, au cours d'une conversation, Schnass avait fait entrevoir



qu'il serait mobilisé. On ne procède pas contre un homme qui expose sa vie pour la défense du pays. L'affaire fut renvoyée à des temps meilleurs.

Deux ans et demi se sont écoulés depuis. Schnass n'a peut-être jamais été soldat. Pour le moment, il est directeur du séminaire d'institutrices de Saarbrücken. Comme ses fonctions lui laissent apparemment des loisirs, il en a profité pour publier un nouvel ouvrage: «*Frédéric Hebbel*, esquisse de sa vie et de sa carrière artistique, exposé fait par le Dr Franz Schnass dans sept conférences. Chs. Clauss, éditeur à Saarbrücken.» Or, ce livre de 177 pages contient de nombreux passages, voire même des pages entières, empruntés aux sténogrammes pris à l'Université de Cologne. Cette fois-ci, le professeur se fâcha. Il s'adressa au cadi pour lui demander de reconnaître que tout professeur a le droit exclusif de décider où, quand et comment ses leçons doivent être publiées. Espérons que le juge lui donnera raison et que Franz Schnass apprendra à ses dépens qu'il ne suffit pas de savoir bien sténographier et de posséder une plume-réservoir, pour acquérir des droits d'auteur sur les exposés dans lesquels d'autres ont mis tout leur savoir, leur talent et leur enthousiasme de guides académiques.

\* \* \*

Comme les professeurs, les dramaturges américains, par la voix d'un des leurs, Percival Wilde, qui écrit à ce sujet dans *The Bulletin of the Authors' League of America*, de mai 1917, prétendent eux aussi que l'auteur doit avoir seul le droit de dire comment, quand et où sa pièce sera jouée; il doit avoir la faculté d'interdire toute représentation qui coïncide avec une autre représentation plus importante et peut nuire à celle-ci. Ce sont surtout, dit M. Wilde, les sociétés d'amateurs qui représentent sans autorisation et en nombre toujours plus grand, les pièces à un acte dues à des auteurs américains. Le goût du public s'étant perfectionné, les amateurs ont dû avoir recours à des pièces plus sérieuses et plus considérables que celles qui leur étaient offertes par les maisons vendant spécialement du «matériel théâtral» pour amateurs. Les auteurs les plus réputés ont eu beau faire figurer la réserve du *copyright* sur toutes leurs pièces; celles-ci ont été prises purement et simplement par les amateurs, accoutumés à donner des représentations exemptes de toutes redevances.

Les organisateurs responsables de ces méfaits peuvent être classés en trois groupes bien marqués.

Le premier comprend les écoles. Dans ce cas, les représentations émanent des

élèves qui n'y voient aucun danger, ou des maîtres, qui savent que le risque d'être pris en contravention n'est pas grand. Le sentiment général paraît être que l'auteur a cueilli tous les fruits auxquels il a droit quand l'école s'est procuré le volume contenant la pièce, pour un dollar ou moins, si encore elle ne l'a pas obtenu d'une bibliothèque publique quelconque.

Dans le deuxième groupe M. Wilde range les personnes charitables qui présument «que la fin justifie les moyens et que la loi sur le *copyright* n'a pas à être prise en considération par les âmes philanthropiques qui ont à cœur le bien-être de leur prochain». Ici on constate une sorte de surenchère, en ce sens que si une institution de charité donne une pièce, immédiatement l'institution concurrente la donne aussi.

La troisième catégorie d'amateurs est constitué par les groupements semi-professionnels. «Des messieurs et des dames de toutes conditions, nationaux et étrangers, qui seraient des acteurs professionnels s'ils savaient comment agir, ou s'ils n'étaient membres de l'église et trop respectables, ou s'ils n'appartenaient à une famille considérée, s'agitent continuellement, représentent pièce sur pièce, annoncent fièrement quelles recettes celles-ci ont produites, et élèvent le niveau intellectuel de la communauté aux dépens des auteurs, qui ne se méfient de rien. Sachant lire l'anglais, et ayant suffisamment d'expérience pour se rendre compte de la protestation muette opposée par la réserve du *copyright*, ils se justifient en disant que «la représentation tiendra lieu de publicité extensive», et que «l'auteur, fût-il Shaw ou Shakespeare, devrait s'estimer heureux qu'une réclame aussi efficace lui soit faite sans bourse délier.» Toutes ces usurpations ayant lieu sans que la loi soit invoquée pour les réprimer, les organisations semi-professionnelles ne connaissent plus aucun frein. Non seulement elles répètent leurs représentations dans un même endroit, mais encore elles se mettent à voyager d'une ville à l'autre. Le nombre de ces représentations illicites, pour lesquelles les organisateurs trouvent les excuses les plus singulières, atteint un chiffre considérable, sur lequel il est impossible de se renseigner, même en s'abonnant à une agence de presse, car les représentations ne sont pas toutes publiées<sup>(1)</sup>.

Il est évident que les contrefacteurs devraient être poursuivis. Mais les dispo-

(1) M. Percival Wilde constate qu'en 1916 ses propres pièces ont été jouées, d'après les renseignements qui lui sont parvenus, environ 100 fois par des écoles (50 % sans autorisation), 75 fois dans un but de bienfaisance (90 % illicitement) et 50 fois ou plus par des demi-professionnels (50 % de cas de piraterie).

sitions de la loi sont si sévères qu'on hésite à s'en prévaloir contre des amateurs qui croient bien faire, mais révèlent un manque de réflexion devant lequel on se sent désarmé. Cependant, pour remédier à cet état de choses qui va en empirant, M. Wilde propose d'exiger des personnes responsables d'une représentation non autorisée une redevance double de celle qui aurait dû être payée au maximum. Afin d'enlever à toute démarche faite dans ce sens l'élément personnel qui la priverait facilement de l'autorité morale nécessaire, la Ligue des auteurs américains devrait permettre à tous ses membres d'adresser aux amateurs fautifs une circulaire portant l'entête de la ligue. Cette circulaire, conçue sur le même modèle pour tous les cas, inviterait les amateurs à payer, dans un délai fixé, le double du tantième, faute de quoi des poursuites judiciaires leur seraient intentées.

Espérons que M. Wilde, qui défend les principes beaucoup plus que la bourse des auteurs, verra sa campagne couronnée de succès.

Il n'est pas inutile d'ajouter que l'article 28 de la loi organique de 1909 permet aux écoles publiques, chœurs d'églises ou sociétés chorales d'exécuter des compositions de musique religieuse ou profane (oratorios, cantates, chœurs, etc.), à la condition que l'exécution soit organisée dans un but de bienfaisance ou d'éducation, non dans un but de lucre. Cette disposition ne se rapporte qu'aux exécutions musicales, non pas aux représentations, mais la dispense précitée, si discutable, de la loi contribue certainement à l'interprétation par trop cavalière avec laquelle les acteurs improvisés traitent la propriété dramatique.

\* \* \*

Dans les programmes des salles de concert, les «imitations» des acteurs et actrices qui ont acquis une certaine popularité sont de plus en plus à l'ordre du jour. En général, ces imitations sont bien vues des «originaux», et elles peuvent devenir pour eux une réclame utile. Mais il est des cas où se pose la question de savoir si la personne intéressée n'est pas autorisée à s'en plaindre. Dans un procès plaqué aux États-Unis en 1908 que rappelle *The Author*, numéro du mois d'avril 1917, p. 165, le juge avait reconnu que si un acteur exécute des chants du domaine public, tout artiste mimique peut débiter ces mêmes morceaux en imitant le genre, la voix et les gestes de l'acteur. La manière en laquelle un acteur danse et gesticule, dit le juge, ne peut pas donner naissance à un droit d'auteur. En revanche, quand le chant exécuté est encore protégé, on est en droit de se demander, non pas

si les gestes et la voix d'un acteur sont susceptibles de protection, mais bien si le fait de prendre une partie d'un chant protégé devient licite parce que l'acte a lieu dans le but d'imiter l'acteur et non en raison de la valeur intrinsèque du chant lui-même.

Cette question a failli être tranchée dans une action intentée en 1917 par M. Sam Mayo, qui accusait les propriétaires d'une revue d'avoir mis en scène des imitations pour l'exécution desquelles l'actrice chantait un couplet protégé en faveur du plaignant. Si le juge M. Horridge ne s'est pas prononcé sur le principe, c'est uniquement parce que les parties ont transigé avant que la sentence ne fût rendue, les propriétaires précités ayant payé une certaine somme à titre d'indemnité. D'après *The Author*, le juge aurait infailliblement donné raison au plaignant.

Au cours du procès, l'une des parties paraît avoir prétendu que l'imitation implique une critique, en sorte que l'emprunt d'un couplet dans ce but serait licite et autorisé par la section 2 (1) [I] de la loi de 1911 sur le *copyright* (v. *Droit d'Auteur*, 1912, p. 17). Mais, d'après le juge, l'imitation ne constitue pas une critique; si elle en contient une, celle-ci est dirigée, non contre le chant, mais contre celui qui l'a exécuté, et c'est uniquement dans un but de critique de l'œuvre elle-même que l'utilisation en est permise. Dans le cas relaté ici, les paroles du couplet emprunté ne paraissent avoir subi aucune altération. Une partie essentielle d'une œuvre protégée a certainement été reproduite littéralement, et on devait dès lors se demander uniquement si l'emprunt se justifiait par le but dans lequel il était fait; sur ce point, la solution ne pouvait être que négative.

Dans la *Propiedad Intelectual* de Madrid, de novembre 1917, un « très vieux comique » pose à la rédaction la question suivante: « Les auteurs ont l'habitude de se plaindre de ce que les comiques ajoutent, pendant la représentation, des phrases de leur cru, qui ne figurent pas sur le papier, et je crois que cela est tout au profit des œuvres quand elles font l'objet d'un grand nombre de représentations. Toutefois, c'est là une opinion qui m'est purement personnelle et je voudrais savoir s'il existe un règlement quelconque qui prohibe ce genre de collaboration. »

La réponse de la rédaction est conçue dans les termes suivants: « Le fait de collaborer avec l'auteur est illicite, même s'il n'existait pas de loi pour l'interdire. Mais, le « très vieux comique » peut lire

dans la *Novísima Recopilación* une disposition qui a été publiée dans le Code du théâtre de MM. Arimon et Garcia y Góngora et qui dit ce qui suit: « En outre, lesdits acteurs ne pourront rien ajouter au texte littéral des compositions qu'ils représentent, ni se permettre aucun geste équivoque. » Cela date du temps de Charles III. D'autre part, le règlement actuel de la police des spectacles exige des entreprises le dépôt d'un exemplaire de l'œuvre, entre autres raisons, afin de savoir si une phrase qui constitue un délit est de l'auteur ou a été ajoutée par les acteurs. »

Les comiques espagnols savent maintenant qu'en tout état de cause, ils ont à respecter fidèlement l'intégrité de l'œuvre qu'ils sont chargés de représenter.

La Haute Cour de justice de Londres, division du Banc du Roi, a eu à s'occuper le 6 juillet 1916 d'une affaire de photographies de chiens. Les demandeurs prétendaient empêcher les défenseurs de publier dans le journal *Our Dogs* un certain nombre de photographies qu'ils avaient prises à l'exposition canine organisée par la *Ladies' Kennel Association* au Jardin botanique. Ils alléguaient pour cela avoir acquis de ladite association le droit exclusif de prendre des photographies à l'exposition et de les reproduire dans la presse ou autrement. Les défenseurs ont soutenu le point de vue que l'association n'avait pas qualité pour vendre ce droit exclusif. En aucune façon, les demandeurs ne pouvaient s'opposer à ce que les défenseurs vendissent des photographies qu'ils avaient prises eux-mêmes et sans utiliser en rien celles des demandeurs.

Le juge M. Horridge a surtout examiné jusqu'à quel point l'association avait la possession exclusive des locaux où se tenait l'exposition. Elle avait pris ces locaux en vue d'y organiser cette dernière à un jour déterminé; cette possession l'autorisait à subordonner à certaines conditions l'entrée dans l'enceinte louée, et il lui était loisible de stipuler que nul ne pouvait pénétrer dans l'exposition sans prendre l'engagement de ne pas y faire des photographies, au risque de s'exposer à une action en violation de contrat s'il passait outre. Elle a eu l'intention de céder le droit exclusif de photographeur, mais le seul moyen pour elle de rendre cette cession effective eût été de prendre les mesures nécessaires pour que nulle personne autre que le cessionnaire ne fût dispensée de faire la promesse de ne pas introduire un appareil photographique dans l'enceinte. Or, elle n'a rien fait dans ce but; les billets d'entrée à l'exposition no-

tamment ne contiennent aucune défense à cet égard. D'ailleurs, l'association n'avait pas elle-même ce droit exclusif de photographeur les objets qui se trouvaient à l'exposition, car les exposants ne pouvaient pas être empêchés de photographeur leurs chiens. Et elle ne pouvait pas non plus faire valoir ce droit exclusif d'auteur sur les scènes déroulées dans l'exposition ou à l'occasion des diverses exhibitions. Au reste, si des personnes avaient voulu prendre depuis l'extérieur de l'exposition des photographies d'objets qui s'y trouvaient, l'association n'aurait eu aucun moyen de s'y opposer. Elle ne pouvait donc pas faire cession d'un droit exclusif qu'elle ne possédait pas, en sorte que l'action a été rejetée avec dépens.

L'auteur d'un projet de construction de chemin de fer acquiert-il un droit exclusif sur l'idée réalisée par son projet? Telle est la question que les tribunaux autrichiens ont été appelés à trancher dans le cas suivant: L'ingénieur Hector Fenderl avait soumis autrefois au Dr Lueger, maire de Vienne, et exposé dans une conférence à la Société industrielle un projet de construction pour le métropolitain de la capitale autrichienne. Alléguant que l'idée de ce projet a servi de base au projet soumis plus tard aux autorités compétentes par la Commune de Vienne et par la Commission d'études instituée, Fenderl a intenté à la Commune de Vienne une action tendant à faire constater qu'il possède un droit d'auteur sur le projet présenté par la défenderesse. Le *Landgericht* a rejeté la demande pour le motif qu'en droit autrichien il n'existe pas de droit d'auteur sur les idées et les plans. L'affaire ayant été portée en appel, Fenderl prétend avoir simplement demandé au tribunal de bien vouloir constater qu'il possède un droit d'auteur sur le projet exposé par lui, et c'est sur cette seule question que le tribunal devait se prononcer, toute réclamation en raison de ce droit d'auteur devant être tranchée dans un procès ultérieur. L'*Oberlandesgericht* a rejeté l'appel, attendu qu'il demandait la reconnaissance d'un droit d'auteur, non pas sur la conférence faite par Fenderl, mais sur l'idée de construire un métropolitain souterrain dans la Commune de Vienne. A ce point de vue, le Tribunal d'appel a confirmé l'exposé des motifs fait par le *Landgericht*.

La protection des annonces commence à préoccuper sérieusement les personnes qui font une réclame un peu intense pour leur commerce. Une annonce bien rédigée assure des avantages qu'on ne saurait mésestimer

et il ne viendra à l'idée de personne de contester que celui qui s'approprie la rédaction faite par autrui pour ses annonces commet une piraterie et, par conséquent, un acte répréhensible au point de vue de la morale. Il entend par là profiter, sans se donner lui-même aucune peine, des efforts faits par un tiers, et qui peuvent être parfois considérables. D'autre part, les annonces sont souvent tout à fait originales; si elles ne l'étaient pas, elles n'auraient pas pour effet d'attirer l'attention du public acheteur par l'originalité de ses entêtes, par ses illustrations caractéristiques, par l'information qui en constitue le texte. Aussi la tendance actuelle est-elle de faire protéger les annonces par les articles de loi concernant le droit d'auteur, pourvu toutefois qu'elles soient basées sur un travail indépendant de l'auteur. Ainsi la *Cadillac Company of U. S. A.* lance souvent des annonces dont la plupart ont le caractère de courtes notices commerciales qui circulent ensuite dans le monde entier. Elle se plaint que des paragraphes complets de ces annonces sont utilisés par des concurrents pour leurs réclames. En conséquence, elle a fait connaître son intention de faire figurer dans ses annonces nationales la mention «*Copyright 191...*», cela dans le but évident d'en empêcher le pillage par les concurrents. On conçoit que toutes les maisons qui font de la réclame s'intéressent à cet essai de sauvegarde des annonces par les dispositions concernant la propriété littéraire, et que les décisions qui pourront être rendues par les tribunaux américains sur les plaintes de la *Cadillac Company* auront un retentissement considérable.

D'ailleurs, ce n'est pas en Amérique seulement que sont faites ces tentatives d'obtenir la protection des annonces. La Commission pour la réclame instituée par le corps des doyens de la Chambre de commerce de Berlin, après de nombreuses conférences auxquelles ont pris part des artistes, des artisans, des agents et des personnes qui font usage de la réclame, a adopté les thèses suivantes :

« 1. On entend par plagiat l'imitation ou l'utilisation non autorisée de la propriété intellectuelle et notamment artistique d'un tiers. Dans le domaine de la réclame sont surtout à prendre en considération, pour le plagiat des textes : les appels à la clientèle (*Werbeschriften*), les annonces, les brochures, les catalogues; pour le plagiat des dessins : les affiches, les annonces, les enveloppes, les papiers, les marques de fabrique (consistant en peintures, dessins ou photographies); pour les plagiat du conditionnement extérieur ou habillage (*Ausstattung*) des articles : les enseignes, les emballages de marchandises, etc.

2. Constitue également un plagiat la trans-

formation, la modification ou l'adaptation d'un dessin, même quand une idée originale du modèle est exposée sous une nouvelle forme, ou inversement quand la forme originale du modèle est employée pour exposer une nouvelle idée, à moins que la nouvelle production ne présente le caractère d'une création intellectuelle ou artistique originale.

3. Le plagiat est contraire aux bons usages en matière d'art ou de commerce et induit en erreur quant aux capacités de l'auteur, ou à la valeur du travail.

4. Les reproductions désignées plus haut sous 1 et 2 comme plagiat sont des contrefaçons punissables, quand l'atteinte au droit d'auteur a été commise intentionnellement. En outre, les exemplaires illicitement fabriqués ou répandus seront détruits (art. 38, 40, 42 de la loi sur la protection littéraire; art. 32, 35, 37 de la loi sur la protection artistique). Même les contrefaçons commises par négligence rendent passibles de dommages-intérêts.

Les thèses sont ainsi bien formulées; c'est aux intéressés qu'il incombe de veiller à ce qu'elles ne restent pas sur le papier.

\* \* \*

En matière de protection des pseudonymes, la revue américaine *The Writer* (1) rapporte le cas suivant, qui présente beaucoup d'intérêt :

Depuis le mois de janvier 1913 jusqu'au mois de juin 1917, Herman L. Collins a fait paraître quotidiennement dans le *Philadelphia Public Ledger* un article qu'il signait du pseudonyme de « Girard ». En juin 1917, il a pris congé du journal auquel il collaborait et est entré au service d'un autre journal, le *Philadelphia Evening Telegraph*, où il a fait paraître un article quotidien signé du même pseudonyme. Pendant ce temps, le *Public Ledger*, avec lequel Collins n'avait plus aucune attache, a continué à faire paraître, chaque jour, un article également signé « Girard ».

En appréciant l'action intentée par Collins pour obtenir le respect de son pseudonyme, le juge M. Barratt déclara que le *Public Ledger* faisait usage de la réputation dont Collins jouit dans le monde littéraire, pour vendre son journal comme contenant des articles de lui; en outre, ce mode de faire peut, d'après le juge, porter atteinte à la réputation littéraire de Collins, car on publie, sous un nom qui est connu pour être son pseudonyme, des articles dus à d'autres personnes. « En règle générale, dit M. Barratt, l'objet d'un pseudonyme est de cacher l'identité d'un écrivain; mais, dans le cas particulier, le *Public Ledger* a non seulement présenté M. Collins sous le pseudonyme de « Girard », mais M. Cyrus H. K. Curtis, propriétaire du journal, l'a désigné à ses

lecteurs comme l'un des meilleurs journalistes, et a même donné son portrait avec la légende : « Portrait de Herman L. Collins du *Public Ledger*, peut-être mieux connu sous le nom de Girard. »

Cette décision du juge est importante, attendu qu'elle établit le droit exclusif durable d'un auteur à l'usage de son pseudonyme, et en condamne l'imitation par autrui comme une manœuvre destinée à tromper le public.

\* \* \*

Dans la *Lettre de France* que nous avons publiée en septembre 1917, p. 103 et suivantes, M. Albert Vaugeois parle de la controverse qui a été soulevée anciennement et qui persiste encore sur « la propriété des titres dans les ouvrages littéraires ». Il donne connaissance de quelques jugements récents du Tribunal de la Seine qu'il estime de nature à éclaircir quelque peu le débat. Auparavant déjà, dans une étude de la situation des droits d'auteur et d'édition pendant et après la guerre (v. *Droit d'Auteur*, 1917, p. 29 et ss.), nous avons observé que la valeur inhérente à des titres caractéristiques a semblé être rehaussée par la guerre, et nous nous demandions ce qu'allaient devenir une série de titres de publications qui périssent en raison des graves circonstances actuelles.

D'autres manifestations prouvent que le *Droit d'Auteur* et ses correspondants ne sont pas seuls à s'intéresser au sort des titres. Ainsi, dans *La Presse* de Paris, M. Guy de Téramond fait paraître une chronique qui traite de cette question. Ses réflexions au sujet des titres méritent d'être relevées.

« Le titre d'une œuvre, dit-il, est l'une de ses parties intégrantes. C'est le vocable sous lequel on la désigne. C'est en quelque sorte son nom. Il vient soit du principal héros de l'ouvrage, soit du sentiment ou du caractère qui y sont analysés, soit d'un des événements qui s'y passent, soit de cent autres choses encore, et c'est pour cela même qu'il échappe à toute règle. Le titre d'une œuvre dépend uniquement du caprice de son auteur. Il n'a d'ailleurs aucune influence sur l'ouvrage en lui-même. Un bon titre n'a jamais fait le succès d'une œuvre médiocre. Un mauvais titre, par contre, n'a jamais empêché une belle œuvre de réussir. Il a cela, quant au reste, de commun avec la critique.... Un bon titre complète agréablement une belle œuvre. Il n'attire peut-être pas la curiosité, mais il la retient.... Il résulte de tout cela qu'un titre est la propriété de celui qui l'a trouvé, non moins que l'œuvre elle-même. Sur ce point, tout le monde est naturellement d'accord, mais les complications commencent quand deux écrivains se sont rencontrés dans le choix du mot ou de l'expression qui désigne leur ouvrage. »

(1) Voir *The Author*, numéro de décembre 1917, p. 56.



Or, si on savait qu'un titre — il s'agit, cela va de soi, des titres, non pas génériques, mais ayant pour ainsi dire une personnalité — est déjà pris, nul ne songerait à s'en servir. Dès lors, il faudrait imiter l'exemple de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique de Paris, qui n'accepte au dépôt aucun bulletin de déclaration d'une œuvre sans vérifier si le titre ne figure pas déjà sur ses contrôles. Rien n'empêcherait, d'après M. de Téramond, d'avoir un registre, pour les romanciers, à la Société des gens de lettres, pour les dramaturges, à la Société des auteurs dramatiques, qui ferait foi, qu'on consulterait avec profit et qui réglerait cette question délicate de la propriété des titres; le cachet de l'une ou de l'autre de ces sociétés, avec la date, apposée sur un manuscrit, serait une pièce officielle qui demeurerait entre les mains de l'auteur. En terminant, M. de Téramond s'étonne qu'une proposition formulée dans ce sens par M. Oderer, ait échoué devant la Commission des auteurs dramatiques.

La Société des auteurs, dramaturges et compositeurs de Londres paraît plus disposée à prendre des mesures pour la protection des titres, car, sur la proposition d'un sous-comité pour la cinématographie institué au sein du comité de la société, celui-ci a décidé de conclure, si possible, un arrangement avec le commerce, dans le but d'établir un catalogue des titres. Le comité est d'avis que le catalogue aurait une importance considérable dans les années prochaines, et éviterait bien des embarras et des dépenses non seulement aux fabricants de films cinématographiques, mais encore aux auteurs et aux dramaturges.

Aussi longtemps que ce sont les syndicats qui, par leur initiative privée et dans leur rayon respectif, prennent en main l'établissement de ces listes, elles faciliteront le libre exercice de droits simplement connexes avec le droit d'auteur et serviront à enrayer la concurrence déloyale ou illicite. Mais la transformation de mesures semblables en institution officielle sous forme de formalités obligatoires serait pire que le mal et formerait une contrainte insupportable à la longue.

En Amérique, on enregistre déjà, à titre privé, les scénarios. La Ligue des auteurs d'Amérique possède, en effet, un Bureau d'enregistrement où est organisée une section spéciale pour les scénarios. L'enregistrement a pour but de fournir à l'auteur une preuve de la priorité de son œuvre sur toute version contrefaite. Moyennant une taxe de 50 cents, la Ligue fournit

cette preuve à tout auteur qu'il soit membre de la société ou non. Chaque manuscrit est pourvu, dès la réception, d'un numéro d'enregistrement, de la date où il a été remis, et est enfermé dans une chambre d'acier préparée spécialement dans ce but. L'œuvre est ensuite inscrite dans les registres de la Ligue. De cette façon, l'auteur est toujours en mesure d'établir la date où l'œuvre complète a été devant lui, et, en cas de poursuites en contrefaçon, il n'a pas de peine à prouver l'antériorité de sa création. Aucun dépôt n'est restitué à moins d'ordre formel d'un tribunal.

Ce service d'enregistrement a pris une telle extension que, d'après le Bulletin de la Ligue du mois de janvier 1917, il a fallu faire quelques modifications dans le mode de procéder adopté. Depuis le 15 février 1917, aucune demande d'enregistrement n'est plus reçue si elle n'est mise dans une enveloppe spéciale dite enveloppe d'enregistrement et fermée à la cire à cacheter. Cette enveloppe et le chèque de 50 cents destiné au paiement de la taxe sont enfermés dans une autre enveloppe portant l'adresse suivante : « Authors' League of America, Inc., 33 West Forty-Second Street, New-York, N. Y. »

(La fin au prochain numéro.)

## Jurisprudence

### ALLEMAGNE

CONTRAT D'ÉDITION CONCLU SOUS LE RÉGIME ANTÉRIEUR À LA LOI DE 1901, À L'AIDE D'UN FORMULAIRE USUEL. — USAGES DU COMMERCE D'ÉDITION DE MUSIQUE. — CESSIION TOTALE DU DROIT D'ÉDITION ET DE VENTE AVEC TOUS LES DROITS PRÉSENTS ET FUTURS. — REJET DES PRÉTENTIONS DES AYANTS CAUSE DE L'AUTEUR.

(Tribunal III de Berlin, 20<sup>e</sup> chambre civile. Audience du 15 mai 1915. Doecke c. la maison Simrock.) (1)

Le 30 juillet 1890 mourut G. A. Pressel, compositeur du chant intitulé *An der Weser*, en laissant comme héritière unique son épouse Emma Pressel née Doecke. Par contrat du 22 mai 1874, Pressel avait cédé à la maison N. Simrock le droit exclusif d'éditer et de vendre en Allemagne et dans tous les autres pays le chant *An der Weser* arrangé pour une voix avec accompagnement de piano. La défenderesse a succédé à l'éditeur Simrock.

Le demandeur prétend que la maison Simrock, se conformant au contrat d'édition,

a édité et vendu l'œuvre jusqu'en 1890, année où la mort du compositeur est survenue, sous la forme exclusive, à lui cédée par le compositeur, de l'« arrangement à une voix avec accompagnement de piano ». C'est en 1891 que, pour la première fois, l'œuvre a paru sous une autre forme, c'est-à-dire comme arrangement pour orchestre. A partir de ce moment se sont succédé rapidement les autres formes les plus diverses d'édition, parmi lesquelles on peut citer les arrangements pour orchestre, pour trompette avec orchestre, pour cornet et piston, pour musique militaire, pour cithare, pour chœur d'hommes avec piston, pour trompette avec grande harmonie, pour petite harmonie, pour plusieurs voix, etc. Après l'invention du gramophone et d'autres instruments de musique mécaniques, l'œuvre a aussi été utilisée pour ces instruments. Pendant des années, la veuve du compositeur a pu croire que la défenderesse avait le droit d'éditer l'œuvre sous toutes les formes. Ce n'est qu'au cours de l'hiver 1913/14 qu'une personne compétente lui a demandé quels étaient les revenus qui découlaient pour elle de l'édition de l'œuvre. On a découvert alors que la défenderesse avait obtenu cession uniquement du droit d'éditer et de vendre l'œuvre à une voix avec accompagnement de piano; tout autre arrangement échappait au droit d'édition de la maison Simrock, qui, jusqu'à la mort du compositeur, n'avait pas exploité l'œuvre sous une forme autre que celle qui avait fait l'objet du contrat. En publiant d'autres arrangements, la défenderesse a porté atteinte au droit d'auteur transmis à la veuve du compositeur et causé ainsi à cette dernière un dommage considérable. Elle est donc responsable envers la veuve Pressel et tenue de réparer le dommage qu'elle, ou son prédécesseur, lui a causé par l'utilisation illicite de l'œuvre. La défenderesse est tenue de rendre des comptes et de restituer les sommes qu'elle a illégitimement encaissées.

La défenderesse fait valoir ce qui suit : Le contrat d'édition dont il s'agit dans l'espèce doit être interprété d'après l'ancien droit. C'est en premier lieu le contrat qui doit faire règle, puis le Code de commerce général, livre IV, titre premier, et, subsidiairement, les dispositions du droit commun (*Landrecht*). Pour l'interprétation du contrat il faut prendre en considération tout d'abord les usages généraux du commerce pour ce genre de contrats. La cession du droit d'édition à laquelle on a eu recours dans l'espèce était constamment utilisée autrefois par les éditeurs et les auteurs, pour soumettre aux droits d'édition et de vente de l'éditeur non seulement l'édition de l'œuvre

(1) Ce jugement a été confirmé par la Cour de Berlin et est devenu définitif, le demandeur ayant retiré sa demande en révision adressée au Tribunal de l'Empire. Voir le texte intégral *Musikhandel und Musikpflege*, n° 13, du 20 juin 1918, p. 115 à 117.

dont il était question dans la cession, mais toute autre édition ou adaptation. Ce qui prouve que tel était l'usage dans le commerce, ce sont le Bulletin de la Société des marchands de musique allemands du 12 mai 1891 et les §§ 1 à 3 du règlement du 30 avril 1893 concernant le contrat d'édition relatif aux œuvres musicales<sup>(1)</sup>. Le règlement n'est pas autre chose qu'une coordination des usages adoptés dans leurs affaires par les éditeurs de musique allemands, en sorte qu'il est important pour l'interprétation du contrat. Mais, la teneur du contrat d'édition, et non pas seulement l'usage commercial, s'oppose à la manière de voir de la demanderesse. Tout d'abord un fait essentiel est que l'auteur a signé le formulaire qui était alors usuel. Il en résulte que les parties ont eu l'intention de se conformer pour leurs relations d'affaires aux usances généralement admises. En outre, le contrat a toujours été interprété par l'éditeur en ce sens que ce dernier a pu faire élaborer et publier l'œuvre sous quel arrangement que ce soit. Déjà bien avant la mort du compositeur, il a paru divers arrangements de l'œuvre, dont le compositeur avait parfaitement connaissance; on peut citer, à titre d'exemples, la paraphrase de Keller, parue déjà le 14 mars 1889, et l'arrangement pour chœur d'hommes, paru encore beaucoup plus tôt. Si de nombreux arrangements de l'œuvre ont paru seulement depuis la mort du compositeur, cela tient à ce que l'œuvre est devenue populaire depuis le décès de Pressel. Une lettre de celui-ci, datée du 4 octobre 1886, est d'une importance capitale pour l'interprétation du contrat. De cette lettre il résulte que Pressel ne se croyait pas autorisé à faire paraître l'œuvre sous la forme d'édition pour chœur mixte; il y demande expressément cette autorisation, et encore dans un cas où il s'agissait uniquement de la reproduction dans un journal politique. Si les parties avaient interprété le contrat comme le fait la demanderesse, Pressel n'aurait pas eu besoin de l'autorisation qu'il sollicitait. S'il est dit dans l'acte de cession qu'il s'agit d'un «chant à une voix avec accompagnement de piano», c'est uniquement pour identifier le manuscrit et non pour convenir d'une restriction quelconque en ce qui concerne le genre de la reproduction. L'utilisation d'une œuvre musicale pour les instruments de musique mécaniques n'a été réservée au compositeur que par la loi de 1901, et cela sous réserve des stipulations contraires. En conséquence, on a fait figurer dans les formulaires de contrat employés par les éditeurs de musique un passage

portant que les droits de reproduction mécanique appartiennent à l'éditeur. Avant 1901, ce passage était superflu, parce que la volonté concordante des éditeurs et des compositeurs était que la cession du droit exclusif d'édition et de vente englobât tous les droits sans exception.

Dans sa réplique, la demanderesse conteste les allégations de la défenderesse et, notamment, qu'avant la mort du compositeur, d'autres arrangements connus de ce dernier aient paru. Pour l'interprétation du contrat, ce qui importe surtout, c'est le texte et la teneur du contrat lui-même. Or, il en découle sans aucune ambiguïté que le droit d'édition et de vente cédé à la défenderesse impliquait uniquement l'œuvre à une voix avec accompagnement de piano. Quant à l'utilisation de l'œuvre pour les instruments de musique mécaniques, il n'en est pas question dans le contrat d'édition.

#### EXPOSÉ DES MOTIFS

La demande est basée sur le contrat d'édition du 22 mai 1871. Par la cession, le compositeur Pressel a transféré au prédécesseur de la défenderesse, à partir de cette date, le droit exclusif et illimité d'éditer et de vendre une série de chants à une voix, avec accompagnement de piano, parmi lesquels figure sans conteste le chant *An der Weser*, dont il est question ici.

Comme il s'agit d'un contrat datant de l'année 1871, il faut avoir recours, pour l'interprétation, à l'ancien droit, ainsi que le prévoit l'article 76 de la loi introductive du Code civil, car la loi du 19 juillet 1901 relative au contrat d'édition n'est entrée en vigueur que le 1<sup>er</sup> janvier 1902. La loi du 11 juin 1870 sur le droit d'auteur ne renfermait aucune disposition réglant le contrat d'édition. Ce sont donc les dispositions du *Landrecht* général (articles 996 et suivants) qu'il faut appliquer pour interpréter le contrat d'édition que les parties ont conclu.

La première chose à prendre en considération, c'est le texte du contrat; puis, la correspondance échangée entre les parties fournit des indices relatifs à la volonté concordante des parties; à cet égard, il y a lieu d'insister sur l'élément de confiance personnelle que renferme le contrat entre l'éditeur et le compositeur. De la deuxième rédaction donnée à la cession, il résulte que l'éditeur obtenait le droit illimité d'éditer et de vendre l'œuvre désignée d'après la forme qu'elle revêtait alors. La défenderesse produit une lettre du compositeur, datée du 4 octobre 1886, dont elle prétend déduire l'aveu que l'éditeur avait le droit de publier sous une forme quelconque l'œuvre qu'il était

chargé d'éditer. Toutefois, cette lettre n'a pas une importance décisive. D'abord, elle ne se rapporte pas au chant *An der Weser*; ensuite, la forme extrêmement polie donnée à la lettre ne permet pas d'admettre que Pressel envisageait l'éditeur comme ayant le droit de faire élaborer et de publier un arrangement quelconque des compositions qui lui étaient cédées. La lettre établit simplement que le compositeur et l'éditeur s'entendaient bien et que c'est par pure politesse que Pressel demandait une autorisation à laquelle il n'était peut-être nullement tenu de recourir. On ne peut donc rien déduire de décisif de cette lettre pour l'interprétation du contrat.

Ainsi qu'il résulte de la partie imprimée de la cession, les parties ont employé un formulaire de contrat qui était utilisé à cette époque. Pour obtenir des indications sur la manière dont les parties voulaient voir interpréter le contrat, il était nécessaire de questionner un expert judiciaire sur les usages commerciaux qui existaient alors. L'expert M. Challier a constaté qu'au moment de la conclusion du contrat, les compositeurs et les éditeurs, dans leurs rapports réciproques, ne faisaient aucune distinction entre droit d'édition et droit d'auteur, et qu'il était dans les usages que le compositeur, moyennant des honoraires payés une fois pour toutes, fit cession à l'éditeur de l'exploitation économique de tous ses droits d'auteur. L'expert arrive à la conclusion que l'éditeur, auquel avait été cédé le droit exclusif et illimité d'édition, possédait incontestablement le droit de publier des arrangements quelconques pour les différents instruments. D'après lui, la désignation du chant comme «œuvre à une voix avec accompagnement de piano» constituait simplement une appellation, ou, en d'autres termes, le titre de la composition. En se basant sur cet usage commercial, la défenderesse avait donc le droit d'éditer l'œuvre *An der Weser*, sous quelle forme que ce fût. Le fait de désigner le chant comme œuvre à une voix avec accompagnement de piano sert uniquement à l'identification du morceau et n'implique aucune limitation envers l'éditeur.

L'existence de l'usage commercial dont parle l'expert fait règle pour l'interprétation du contrat, parce que cet usage permet de présumer que les expressions et désignations employées par les parties devaient être entendues et comprises comme le voulait l'usage général à l'époque de la conclusion du contrat. Par l'utilisation du formulaire généralement employé, les parties contractantes ont manifesté leur volonté de se soumettre, pour l'appréciation des droits et des devoirs qui résultaient pour elles

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1892, p. 100.



du contrat, à ce qui était d'usage dans le commerce.

En présence de la forme générale donnée à la cession, la défenderesse a également le droit de confectionner des cartons pour instruments de musique mécaniques. Il est vrai qu'en 1871 aucun usage commercial n'existait encore dans ce sens, puisque les instruments à disques interchangeables n'étaient pas inventés. Mais, dans un long exposé de motifs, le Tribunal de l'Empire a reconnu que la fabrication des disques interchangeables pour instruments de musique mécaniques rentre dans la définition de la reproduction mécanique d'une composition (comp. Arrêts civils du Tribunal de l'Empire, vol. 22, p. 175 et suivantes). Si l'on tient compte du fait que le terme « éditer » englobe le droit de multiplier et de répandre une œuvre, on en arrive à admettre que l'éditeur qui acquiert le droit illimité d'éditer et de vendre, acquiert également le droit d'adapter la composition aux instruments de musique mécaniques.

L'exposé fait par le Tribunal de l'Empire dans l'arrêt du 11 juillet 1906 invoqué par le demandeur n'est nullement en opposition avec l'usage commercial révélé par l'expert. En effet, dans ledit arrêt, le Tribunal de l'Empire ne s'est pas occupé du tout de ce qui constitue l'usage commercial quand la cession est rédigée sur un formulaire. En outre, dans le litige tranché par cet arrêt, la seule question à examiner était celle de savoir si le droit d'exécution musicale de deux œuvres de Richard Wagner était transféré à l'éditeur ou non. Pour rechercher la volonté des parties, le tribunal a alors examiné et apprécié avant tout les lettres échangées entre l'éditeur et Richard Wagner, sans parler du texte du contrat. On ne voit pas trop comment dès lors les constatations du Tribunal de l'Empire seraient en contradiction avec les allégations de l'expert.

La demande doit donc être rejetée.

## ESPAGNE

MANUEL TECHNIQUE FRANÇAIS, TRADUIT EN ESPAGNOL. — CONTREFAÇON PARTIELLE PAR UN AUTRE MANUEL ESPAGNOL. — DÉCISION ARBITRALE. — INDEMNITÉ.

(Décision arbitrale du Conseil exécutif du Centro de la Propiedad intelectual. Barcelone, 5 février 1918. Arnaudon c. Felice et Susanna.) (1)

M. Arnaudon, auteur d'un ouvrage intitulé *Alphabet du Filetage* et édité par lui en français et en espagnol, s'est plaint auprès du « Centre de la propriété intellectuelle » de la reproduction de cet ouvrage par la maison d'édition de MM. Felice et Susanna,

à Barcelone, qui l'avaient fait paraître en annexe à leur ouvrage intitulé *Manual del Tornero Mecánico*. La plainte ayant été transmise à MM. Felice et Susanna, ceux-ci déclarèrent qu'ils n'avaient eu aucune intention de porter préjudice à M. Arnaudon et qu'en copiant une partie de l'*Alphabet*, ils avaient cité le nom de l'auteur et la source. Ces explications n'étaient pas de nature à contenter l'auteur de l'œuvre originale, mais il se déclara disposé à soumettre à la décision arbitrale de la corporation précitée la fixation du montant de l'indemnité due pour la violation de son droit et pour le dommage subi jusqu'à ce jour, et à renoncer à toute action judiciaire dans le cas où la corporation accepterait cette mission; toutefois, il devait être entendu que l'accord qui pourrait s'établir entre les deux parties intéressées au sujet de la continuation éventuelle, de la part de MM. Felice et Susanna, de l'utilisation de l'ouvrage *Alphabet du Filetage*, serait exclu de la décision à intervenir. Tout en insistant sur leurs affirmations, les éditeurs précités acceptèrent la médiation du Centro et s'engagèrent à se soumettre à sa sentence.

Le Conseil, après avoir examiné l'*Alphabet du Filetage* et la traduction espagnole de M. Arnaudon, débitée au prix de 5 pesetas, et le manuel de MM. Felice et Susanna, vendu au même prix et où est copiée à peu près la moitié de cette traduction;

Attendu qu'en vertu des traités concernant la protection de la propriété intellectuelle, en vigueur entre l'Espagne et la France, l'ouvrage de M. Arnaudon n'a pu être reproduit, pas même en partie, sans son consentement, mais qu'il l'a été dans ses parties essentielles;

Attendu que, bien que MM. Felice et Susanna n'aient pas eu l'intention de lui causer préjudice, M. Arnaudon a subi pourtant une violation de son droit d'auteur qu'il s'agit de déterminer conjointement avec la diminution de la vente que la reproduction effectuée a pu amener pour lui,

Fixe à 500 francs le montant de l'indemnité que MM. Felice et Susanna doivent payer à M. Arnaudon; en outre, ils auront à enlever, à l'avenir, de leur manuel la partie appartenant à M. Arnaudon, sous réserve de l'accord qui pourra intervenir entre les deux parties intéressées.

## FRANCE

SOCIÉTÉ DE PERCEPTION DE DROITS D'AUTEUR. — TRAITÉ D'ABONNEMENT: REDEVANCE STIPULÉE À FORFAIT, VALIDITÉ. — CLAUSE DE RÉSILIATION, PORTÉE.

(Tribunal de commerce de la Seine, 18 janvier 1916. — Cour d'appel de Paris, 1<sup>re</sup> chambre, 31 janvier 1917.

Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique c. T.) (2)

Le Tribunal de commerce de la Seine avait condamné T. au paiement des sommes dues en vertu d'un traité d'abonnement à la Société parisienne des auteurs, etc.; ainsi qu'à la remise des programmes certifiés sincères des œuvres exécutées dans deux établissements, et cela pour les motifs principaux suivants:

Attendu qu'il résulte de l'examen des contrats qu'il a été convenu que les droits fixés auxdits actes étaient stipulés à forfait et étaient dus quelle que soit la composition des programmes, même s'il n'était exécuté aucune œuvre du répertoire de la société;

Attendu que les conventions librement consenties font la loi des parties;

Qu'il est constant que le contrat sus-visé n'est point contraire à l'ordre public;

Qu'il donne, moyennant le paiement d'un forfait librement accepté, le droit à T. de jouer telles œuvres qu'il jugera convenable sans avoir à s'inquiéter qu'elles font ou ne font pas partie du répertoire sujet à des droits;

Que, contrairement à des allégations, ce contrat, même en sa forme aléatoire, a bien un objet puisqu'il procure à T. la liberté d'interpréter tels auteurs à son choix, en ne payant en toutes circonstances qu'un prix forfaitaire;

Que, dans ces conditions, le contrat doit recevoir son application;

Qu'il faut remarquer d'ailleurs que, bien que les événements de guerre aient amené T. à restreindre la partie musicale de ses représentations, il est justifié qu'à chacune d'elles il fait chanter et jouer du piano, ce qui est prévu aux conventions;

Qu'il y a donc lieu de l'obliger de payer les sommes convenues, faute par lui de justifier de sa libération;

Et attendu qu'il est aussi prévu qu'il devra fournir à la société demanderesse des programmes certifiés sincères de ses représentations;

Qu'il n'a pas satisfait à cette obligation, qu'il y a lieu de l'y obliger dans un délai et sous une astreinte à déterminer, en rejetant par voie de conséquence ses conclusions à toutes fins qu'elles comportent....

\* \* \*

Sur l'appel interjeté par T., la Cour de Paris a rendu l'arrêt confirmatif suivant:

Sur la question des redevances dont T. est tenu envers la Société des auteurs en exécution des deux contrats qui le lient vis-à-vis d'elle:

(1) Jugement envoyé obligamment au Bureau de Berne par M. José Pedrerol, secrétaire-gérant du Centro.

(2) Voir Bulletin n° 68 de la Société des auteurs, p. 84 à 87.

Adoptant les motifs des premiers juges ;  
Sur la demande en résiliation desdits contrats à laquelle l'appelant a conclu :

Considérant que T. a fondé sa demande sur l'article 8 du contrat du 13 novembre 1912 et sur l'article 7 du contrat du 3 septembre 1913, aux termes desquels la résiliation pourrait intervenir dans le cas où il aurait cessé d'exécuter des œuvres de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique et en aurait fait part à la société en lui signifiant, — ainsi qu'il l'aurait fait par lettre recommandée ou par un acte extrajudiciaire équivalent, — sa volonté de résilier, basée sur cette cessation ;

Mais considérant que l'argumentation de T. repose sur une interprétation manifestement erronée des textes dont il s'est prévalu ;

Considérant, en effet, que l'article 8 précité ne prévoit pas, comme motif de résiliation, la cessation d'exécution d'œuvres de la société, mais bien la cessation ou la suspension de l'exploitation de l'établissement lui-même, circonstance qui ne s'est jamais produite et que, du reste, T. ne songe pas même à invoquer ;

Considérant que si le second contrat stipule effectivement que, dans le cas de « suppression ou de suspension des exécutions », la résiliation pourra être sollicitée, il ressort, comme certain, du rapprochement des contrats et de la combinaison de leurs clauses, que les parties n'ont entendu envisager, dans l'hypothèse de cette stipulation, que le cas où, pour une raison quelconque, l'exploitation de l'établissement serait réduite à la seule représentation du film cinématographique et ne serait plus accompagnée d'exécutions musicales, c'est-à-dire d'orchestre ou de chants, ou de musique en général, ce qui ne s'est jamais produit, puisque, de l'aveu de T. lui-même, ses spectacles n'ont jamais été restreints au seul développement du film, le programme ayant, au contraire, toujours comporté des exécutions qui, progressivement réduites, en sont arrivées à être représentées au moins par un piano tenu, à chaque séance, par un professionnel qui, d'après des constats non contredits, n'a jamais cessé d'exécuter de nombreux morceaux du répertoire de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique ;

Considérant que les motifs de résiliation que T. a empruntés à ses contrats, viennent donc condamner sa thèse et en imposent le rejet ;

Considérant enfin qu'il y a lieu de relever que T. a renoncé à soutenir son moyen tendant à la nullité de ses contrats sous le prétexte que, n'ayant exécuté aucun morceau du répertoire de la société, la rede-

vance réclamée serait sans cause, ladite société étant essentiellement une société de répartition et ne pouvant, dès lors, être valablement autorisée à encaisser les sommes dont elle n'aurait aucun moyen de faire la distribution puisque les véritables intéressés ne figureraient pas au nombre de ses adhérents ;

Considérant, en effet, que les premiers juges ont, à bon droit, répondu qu'il s'agissait d'une redevance que les contrats qualifient expressément de « forfaitaire », quelle que soit la composition des programmes, et qui n'est interdite par aucune disposition légale ; que cette redevance s'applique à la concession d'une faculté dont le concessionnaire est libre d'user ou de ne pas user ; qu'au surplus, elle reçoit, même dans l'hypothèse où se place T., une affectation prévue par les statuts de la société dont elle alimente la caisse des frais généraux ou du fonds social ; qu'enfin T. se heurte, en fait, aux contradictions qui lui sont opposées par la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, et desquelles ressort la preuve que les exécutions musicales n'ont jamais cessé dans son établissement de s'alimenter plus ou moins régulièrement par des emprunts faits journallement au répertoire de la Société des auteurs ;

Qu'ainsi donc, à quelque point de vue qu'on les envisage, on est conduit au rejet pur et simple de chacune des prétentions formulées par l'appelant ;

PAR CES MOTIFS, confirme, etc.

## ITALIE

DROIT MORAL DE L'AUTEUR. — MUSIQUE ÉCRITE POUR ACCOMPAGNER UNE ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE ET CÉDÉE À L'ÉDITEUR DU FILM. — SUBSTITUTION PARTIELLE DE PIÈCES MUSICALES HÉTÉROGÈNES D'AUTRUI ; ATTEINTE À LA RÉPUTATION DU COMPOSITEUR NOMMÉ DANS LA REPRÉSENTATION. — VIOLATION DE L'ÉLÉMENT PERSONNEL DU DROIT D'AUTEUR ET DU CONTRAT ; RESPONSABILITÉ DE L'ÉDITEUR, MÊME EN CAS DE CONCESSION SUBSIDIAIRE.

(Cour d'appel de Milan. Audience du 12 mai 1916.  
Sonzogno c. Hartulary.) (1)

Par contrat privé, enregistré en novembre 1914, la maison *Musical Films Renzo Sonzogno & C<sup>ie</sup>* chargea le maître Ivan de Hartulary Darclée de « mettre en musique » le film cinématographique, déjà représenté, *O Giovannino o la morte*, par Matilde Serao, sous les conditions suivantes :

« En vertu du présent contrat, la *Musical Films* devient propriétaire universel de la musique de maître Darclée, confor-

mément aux traités internationaux, et dès lors *in perpetuo*, et avec l'autorisation exclusive et la faculté unique de procéder à toute inscription et déclaration, d'adapter, de réduire et de modifier la musique selon les nécessités cinématographiques et commerciales du film, et de la faire exécuter partout, soit en totalité, soit en réduction, pour autant qu'il s'agit de représentations cinématographiques. La musique sera écrite pour piano, mais elle sera adaptée pour orchestre ou petit orchestre, au gré de la *Musical Films*, et maître Darclée s'engage à consentir à toutes les modifications, réductions et adaptations que les exigences du travail rendront nécessaires pendant l'exploitation du film.

Pour cette « mise en musique », et pour l'abandon de tout droit dans les limites fixées ci-dessus, la *Musical Films* accorde à maître Darclée la somme de 1200 liras, payables, d'abord par fractions de 200 liras lors de la remise de la première, seconde et troisième partie de la partition, et le reste de 600 liras fin décembre 1914. Aucun autre droit, aucune autre compensation sous aucune forme, pas même sous forme de tantièmes de représentation, ne pourront être revendiqués par maître Darclée.

L'édition de la musique précitée est confiée à la maison de musique Lorenzo Sonzogno et maître Darclée aura le droit de percevoir 10 % du prix fort sur les éditions qu'éventuellement la maison Sonzogno mettrait en vente, mais il ne possèdera aucun droit sur les partitions vendues pour représentation cinématographique. »

Le contrat a reçu son exécution pleine et entière. Maître Darclée a mis en musique le film, remis la musique et la société lui a payé l'indemnité prévue de 1200 liras.

Mais par citation du 30 janvier 1915, M. Darclée a actionné, auprès du tribunal local, la *Musical Films Renzo Sonzogno* en exposant qu'il avait eu connaissance du fait suivant : Audit mois de janvier, le film *O Giovannino o la morte* a été représenté au Cinématographe central, à Milan ; on l'annonçait au public en disant qu'il était accompagné de la musique de maître Darclée ; pendant la première partie de la représentation, on jouait en effet la musique annoncée ; au contraire, durant la représentation des deux autres parties, on exécutait une musique totalement différente, sans aucune ressemblance avec celle du demandeur et à tel point hétérogène qu'aux moments les plus dramatiques, des valse alternaient avec des airs allègres ; et pourtant, l'écran cinématographique indiquait encore que lesdites par-

(1) Voir *I Diritti d'Autore*, n° 1 à 3 de 1917, p. 8 et s.

ties étaient accompagnées de la musique Darclee; ces faits étaient de nature à faire naître dans le public la conviction d'une absence totale de sens artistique chez le compositeur auquel ils ont certainement porté un grave préjudice, alors qu'il espérait que la reproduction de son œuvre musicale lui procurerait une bonne renommée et de nouvelles affaires dans un domaine aussi lucratif que celui des films. Après cet exposé, Darclee demandait que la société défenderesse fût condamnée à la réparation des dommages — évalués par lui à 5000 livres — résultant de ce que ladite société n'avait pas su sauvegarder efficacement les droits d'auteur du demandeur.

La défenderesse contestait l'existence du fait tel qu'il était exposé, ainsi que les responsabilités qu'en déduisait la partie adverse; elle se défendit en alléguant: a) qu'il n'y avait pas eu violation du droit d'auteur, car aucune œuvre n'avait été défigurée en la masquant ou en ne la représentant pas telle quelle; b) qu'il n'y avait pas eu non plus violation de contrat, puisque celui-ci accordait au cessionnaire pleine liberté d'usage de la musique acquise.

#### EXPOSÉ DES MOTIFS

1. Les déductions et conclusions présentées devant les deux instances par la *Musical Films* peuvent se résumer comme suit:

a) Le fait allégué, fût-il vrai, ne pourrait en aucun cas, pas même objectivement, constituer une violation du droit d'auteur.

b) Subsidiairement, le même fait ne saurait constituer une violation du contrat; car il peut s'agir tout au plus d'un quasi-délit, dont la responsabilité, réglée exclusivement par l'article 1151 du code civil, ne pourrait être mise à la charge de la défenderesse laquelle n'a pris aucune part à l'acte commis.

2. Par la première exception, la *Musical Films* soutient que la violation des droits d'auteur présuppose un acte qui soit consommé directement contre l'œuvre de l'esprit et soit propre à en amoindrir ou léser les qualités artistiques; or, un tel acte n'a pas été commis dans l'espèce, car il est reconnu que la première partie de la composition Darclee a été exécutée intégralement et sans donner lieu à des observations, alors que les deux autres parties n'ont pas du tout été exécutées, si bien qu'il manquait l'occasion d'y apporter des variations ou déformations illicites.

Cependant, et même en faisant abstraction de toute considération relative à cette conception évidemment trop étroite des violations de la propriété artistique (les plagats, par exemple, en seraient exclus), il n'est pas douteux que même en adoptant

cette définition, les faits relevés ne rentrent, en tout état de cause, dans les cadres de cette transgression du droit d'auteur. Si l'exposé des faits est exact, l'exécution de l'œuvre a été limitée à la première partie seule, tandis que les deux autres ont été supprimées et qu'on leur a substitué des morceaux de musique d'aucune valeur, soit des airs de danse formant un vif contraste avec la situation dramatique que la musique devait interpréter; pendant ce temps, le nom de maître Darclee continuait à être projeté sur l'écran et on faisait ainsi accroire au public que cette musique était due à ce maître. On ne saurait vraiment comment qualifier les faits dont se plaint à juste titre Darclee, si on leur contestait le caractère d'offense aux qualités artistiques de l'œuvre; en effet, celle-ci devait donner au public l'impression d'un assemblage incohérent de morceaux de musique dépourvu de sens et sans unité d'idées; un tel jugement est certainement de nature à porter atteinte à la renommée artistique de celui que les spectateurs pouvaient considérer comme capable de composer une œuvre si parfaitement nulle. En première instance, les juges ont parlé de profanation et la Cour ne trouve pas que l'épithète soit ni improprie, ni exagérée.

Toute œuvre de l'esprit, quelque modeste qu'elle soit, comprend deux éléments de droit bien distincts: l'un, *pécuniaire* ou *économique*, forme la source de gains ou d'avantages matériels, l'autre, dénommé *moral* ou *artistique*, a pour objet la sauvegarde de la personnalité de l'auteur pour autant qu'elle se reflète dans l'œuvre qu'il a créée dans son esprit; c'est ce second droit que l'acte incriminé a certainement lésé et violé, sous réserve de la répercussion possible qu'il peut avoir, à l'avenir, aussi dans le domaine des intérêts matériels, compromis par l'insuccès subi et par le discrédit jeté sur le nom de l'auteur. Ainsi que le dit fort bien le tribunal, l'œuvre de l'esprit, liée au nom de son auteur, souffre une véritable offense chaque fois que ce nom lui est enlevé pour orner la création d'autrui; l'atteinte est d'autant plus grave lorsque, comme c'est le cas ici, l'œuvre substituée est tellement inférieure au point de vue de ses qualités artistiques.

3. Pour étayer la deuxième exception, la *Musical Films* insiste sur la teneur du contrat conclu avec Darclee. Par ce contrat, il est cédé à l'éditeur le droit de procéder aux transformations les plus étendues de l'œuvre musicale; il a le droit de « la réduire, de l'adapter, de la modifier selon les nécessités cinématographiques et commerciales du film, de la faire jouer aussi bien en totalité qu'en réduction, partout, etc., etc. ».

Or, étant donnée la grande liberté d'action reconnue à l'éditeur, et vu que le contrat n'impose à ce dernier (sauf les honoraires, qui ont été payés) aucune obligation particulière, ni explicite ni implicite, la *Musical Films* en infère qu'il ne lui incombe aucune responsabilité contractuelle de ce chef; il ne se trouve dans le fait reproché rien qui dépende du contrat, rien qui soit réglé par celui-ci, rien qui le viole. La défenderesse en conclut que dans la pire des hypothèses, il ne s'agirait que d'un quasi-délit pour lequel elle ne pourrait être tenue responsable puisqu'il n'aurait pas été commis par elle, mais par des tiers (les cessionnaires de seconde main Bonomi et Bonelli) et entièrement à son insu (art. 1151 du code civil).

Mais cette argumentation oublie que, comme plusieurs jugements l'ont reconnu, l'aliénation des droits d'auteur ne déploie pas ses effets d'une façon limitative à l'exploitation économique de l'œuvre; elle comprend en outre, pour l'éditeur ou pour le cessionnaire, l'obligation de veiller à la sauvegarde de l'intérêt moral de l'auteur, en combattant tout acte qui, sans même amoindrir le rendement de l'œuvre, peut compromettre ou léser d'une façon générale la réputation artistique du créateur de l'œuvre. Cette obligation découle de l'esprit même du contrat d'édition et il n'est nullement nécessaire que, pour qu'elle subsiste, elle soit stipulée spécialement dans le document y relatif (cf. sentences de la Cour de cassation, Florence, 23 mars 1911; Cour d'appel de Milan, 19 février 1907, dans la *Rivista di diritto commerciale*, 1911, p. 563 et dans *Foro Italiano*, 1907, p. 835). L'éditeur ne doit ni faire, ni permettre aucun acte propre à provoquer, que ce soit par simple négligence ou par imprudence, une défiguration ou un dénigrement de l'œuvre, ou, en général, à jeter le discrédit sur la renommée et sur la respectabilité de l'auteur. Le fait dénoncé était certainement de nature à amener de telles conséquences préjudiciables à Darclee et puisque la *Musical Films* n'a pas su l'empêcher, il n'est pas douteux qu'elle ne soit en faute et qu'elle ne doive en répondre sur la base du contrat.

Il ne s'agit pas ici — comme le soutient la défenderesse — d'un quasi-délit, lequel présuppose l'absence de tout engagement contractuel; et la cause qui nous occupe ne tombe pas sous le coup de l'art. 1151, mais des dispositions combinées des articles 1123, 1124, 1127, 1218, 1225 et 1226 du code civil. En conséquence et pour autant qu'elle ne prouve pas qu'elle s'est trouvée dans les conditions prévues par les dispositions susmentionnées (ce qui n'est nullement le cas), la *Musical Films* n'est pas



libérée de sa responsabilité; elle répond tant de son propre acte que de sa propre omission. La concession subsidiaire de l'œuvre, accordée à des tiers, ne l'a pas libérée de l'obligation contractée envers Darclée; tout au plus pourrait-on admettre qu'à la partie déjà obligée par convention (*Musical Films*) et sauf renonciation de la part de Darclée, est venu s'ajouter un autre co-contractant (Bonomi). La défenderesse ne peut s'en prendre qu'à elle-même si, en accordant une concession subsidiaire, elle n'a pas su assurer le respect scrupuleux, par son contractant, des engagements pris par elle vis-à-vis de Darclée et si, ne prévoyant pas le fait illicite, — ce qu'elle eût dû et pu aisément faire, — elle n'a pas su en empêcher l'accomplissement, chose qui aurait été également facile puisque l'exécution illégale avait lieu à Milan. Cette négligence a permis la violation du contrat et elle entraîne pour la défenderesse les conséquences juridiques respectives, car la concession subsidiaire n'a pas donné lieu à novation, et, par rapport à l'auteur, c'est toujours le premier cessionnaire qui répond de la fidèle exécution du contrat.

D'autre part, toute violation d'un contrat fait présumer, sans autre, l'imputabilité et la faute; or, le débiteur ne saurait excuser une infraction en alléguant l'impossibilité de remplir l'obligation (comme le fait la *Musical Films* en se retranchant derrière ses cessionnaires à elle), sauf à prouver que cet empêchement a pu être causé par un fait ou son antécédent. Mais, en l'espèce, la *Musical Films* est loin d'avoir donné cette preuve. La négligence commise en stipulant une concession de seconde main, qui ne prévoit ni gages, ni pénalité, ni caution, se présume logiquement dès que la défenderesse n'a pas produit le contrat à sa décharge, qu'elle n'a établi aucune preuve contraire et qu'elle a même renoncé à la demande en garantie qu'elle avait formulée d'abord contre Bonomi. Dans ces conditions, il est absolument impossible de ne pas voir la connexité très étroite qui existe entre la négligence et le fait préjudiciable qui s'en est suivi, ce qui, au moins pour ce motif, entraîne la responsabilité directe de la *Musical Films*.

## Bibliographie

DIE BEHANDLUNG DER BEARBEITUNG IM URHEBERRECHT, par *Erich Fortner*. Vienne, édition de l'auteur, 1917, 33 p.

Cette plaquette poursuit un but théorique et pratique; ce dernier consiste à proposer de nouveaux textes à insérer dans la loi autrichienne, assez retardée et défectueuse,

par rapport à la protection des remaniements, adaptations ou transformations de toute sorte. A cet effet, l'auteur étudie les dispositions de la législation allemande et de la Convention de Berne, mais il expose aussi, dans la partie théorique, la doctrine relative à ces remaniements; il en donne l'énumération d'après le commentaire de feu M. Schmidt; il en analyse les éléments: le travail de l'auteur de l'œuvre originale restée intacte quant à sa « forme intérieure », et le supplément de travail créateur indépendant du remanieur, et il insiste surtout sur la différence qu'il y a entre la protection des remaniements comme tels, abstraction faite de leur caractère licite ou illicite, et la protection du droit exclusif de l'auteur original de pouvoir contrôler les adaptations. La théorie d'après laquelle le remanieur, y compris le traducteur, n'aurait qu'un droit indirect, restreint sur son travail (la « forme nouvelle »), droit qui ne comprendrait ni celui de pouvoir s'opposer directement à la traduction ou à l'adaptation nouvelles de sa traduction ou de son remaniement — droit réservé au seul auteur de l'œuvre originale — ne nous a nullement convaincus<sup>(1)</sup>. Toutes les rédactions compliquées proposées peuvent être évitées par l'adoption des deux principes sanctionnés dans la Convention de Berne de 1908, savoir: Les *reproductions transformées* d'une œuvre littéraire ou artistique sont protégées comme des ouvrages originaux (sans réticences ni restrictions); cette protection ne doit porter aucun préjudice aux droits de l'auteur de l'œuvre originale.

En revanche, si l'on pousse l'exactitude de la terminologie à l'extrême, on doit donner raison à M. Fortner quand il critique l'expression sommaire du « droit exclusif de traduction, d'adaptation, etc. », puisque l'auteur ne peut pas s'opposer à la confection (par ex. privée) d'une traduction ou d'une adaptation, mais seulement à l'utilisation ou à l'exploitation illicite qui en sera faite ou, mieux encore, à la publication (édition) et à la diffusion professionnelle de ces reproductions transformées. Pour mettre les points sur les i, nous dirons que l'auteur a le droit exclusif de publier et de répandre son œuvre professionnellement soit sous sa forme primitive, soit sous la forme d'une traduction ou d'une adaptation (reproduction transformée).

DAS TONWERK IM RECHTSSINNE, par *A. U. Cohn*. Berlin, J. Springer, 1917, 47 p.

Frappé par le peu de précision des conceptions du législateur et des commentateurs au sujet de la notion de « l'œuvre musicale », protégée comme les écrits « pêle-mêle » par

la même loi allemande de 1901, M. Cohn entreprend de chercher une définition nette « au point de vue juridique » de cette catégorie d'œuvres, régie au fond par *jus singulare*, et il croit l'avoir trouvée en ces termes: « Est considérée comme œuvre musicale toute production s'adressant au sens de l'ouïe qui a pour but d'exercer un effet artistico-musical sur les sentiments et qui, grâce à sa forme manifestement distincte (arrêtée, organique) constitue le résultat d'un travail de composition. » En opposition à l'œuvre originale, M. Cohn définit les remaniements (arrangements de musique) dont traite la seconde partie de son étude comme étant des « productions qui constituent le résultat d'un travail de composition s'exerçant sur une œuvre musicale déjà existante et conservant (par simple reproduction ou modification accidentelle) la substance et la forme de celle-ci ».

Comme l'auteur jurisconsulte est évidemment très versé dans l'art musical et s'est familiarisé avec les investigations modernes sur l'esthétique, nous avons lu ses analyses avec un intérêt soutenu et tiré profit de ses idées relatives aux « signaux », aux passages transitoires, aux exercices, variations (originales et indépendantes) sur un thème, aux divers genres d'arrangements et surtout aux pot-pourris; ces idées sont suggestives et forcent tout esprit non prévenu à approfondir les recherches. Mais, bien que l'auteur s'en défende, il nous semble qu'il s'y est glissé, quant à la délimitation des œuvres musicales, des appréciations sur la valeur artistique des productions. Ainsi, en jouant au piano les 7 mesures qu'il donne (p. 7) comme exemple d'une simple « expectoration » non protégeable, sans caractère de composition musicale (p. 30), — ce sont des accords censés être improvisés et servant de transition modulatrice entre deux chants en mi-bémol et ré-majeur — nous acquérons la conviction que nous sommes en présence d'une véritable composition musicale ayant sa forme organique propre; elle est destinée à provoquer et elle provoque réellement en nous un état d'âme spécial et des sentiments sortant de l'ordinaire, comme le ferait un *Lied*, et elle ne peut être que le résultat d'un grand « savoir » (Können, Kunst) en matière musicale, qui se présente « spontanément », mais est l'effet d'un long labeur préparatoire. Aussi notre propre définition publiée il y a dix ans<sup>(1)</sup> évite des éléments en eux-mêmes non définis comme le terme « artistico-musical » et « *Spielwirkung* » et est moins étroite, tout en se rapprochant de la précision exigée avec raison par M. Cohn.

<sup>(1)</sup> Coquille, p. 30, dernier mot; lire: *freie* au lieu de *feine*.

<sup>(1)</sup> Voir Röthlisberger, *Urheberrecht und Zeitungs-inhalt*, Bern, 1908; partie générale, p. 6, 7, 10 à 12.