

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

Législation intérieure: HONGRIE. Ordonnance n° 168 809/1924 du Ministre royal hongrois de l'Intérieur concernant la réglementation du droit d'exécution publique des œuvres musicales en dehors de la scène, du 10 octobre 1924, p. 25.

PARTIE NON OFFICIELLE

Chronique: *Première partie.* Une histoire du plagiat à travers les âges. Un « plagiat » de Lamartine. Le modèle possible du sonnet d'Arvers. Les méthodes de travail d'Anatole France. Procédés délicats de Maeterlinck et de Jules Lemaitre. Emprunts de certains auteurs à leurs propres ouvrages, p. 26.

Correspondance: LETTRE DE FRANCE (Albert Vaunois). Le décret du 24 décembre 1924 relatif au « droit de suite » des artistes. — **Jurisprudence:** Reproduction d'œuvres de Corot, Courbet, Sisley et Rodin, dans un ouvrage d'histoire. Tableaux vendus avant les lois de 1866 et de 1910. Droit d'action respectif

des héritiers ou des acquéreurs en cas de prolongation légale de la propriété littéraire et artistique. Droits de l'État sur les œuvres des musées et sur les œuvres qui lui ont été léguées. — Les emprunts et la citation en matière artistique. — Extraits destinés à un recueil littéraire. Altération de la pensée de l'écrivain. Droit moral, p. 29.

Jurisprudence: ALLEMAGNE. Contrat d'édition, contrat de représentation dramatique, contrat de représentation cinématographique, différence. Contrat de filmage, contrat *sui generis* sans caractère obligatoire d'exécution, p. 32. — ITALIE. Traduction italienne d'une œuvre de Kipling pour le compte d'un éditeur. Édition tronquée. Action du traducteur en réparation. Atteinte par l'éditeur au droit moral du traducteur, p. 34.

Nouvelles diverses: AUTRICHE. Prolongation possible de la durée du droit d'auteur, p. 36. — HONGRIE. L'ordonnance du 10 octobre 1924 concernant le droit d'exécution des œuvres musicales, p. 36.

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

HONGRIE

ORDONNANCE N° 168 809/1924

du

MINISTRE ROYAL HONGROIS DE L'INTÉRIEUR
concernant

LA RÉGLEMENTATION DU DROIT D'EXÉCUTION
PUBLIQUE DES ŒUVRES MUSICALES EN DEHORS
DE LA SCÈNE.

(Du 10 octobre 1924.)⁽¹⁾

Aux chefs de tous les municipes⁽²⁾ et à tous les commandants de la police de l'État.

Aux termes de la loi LIV de l'année 1921⁽³⁾ concernant le droit d'auteur, le droit d'exécuter publiquement des morceaux de musique doit être acquis d'avance. Or, j'apprends qu'il arrive très fréquemment que les propriétaires ou locataires d'établissements principalement destinés à recevoir des amateurs de musique (cafés, hôtels dans lesquels on fait de la musique, cinémas,

dancings, salles de réunions, bars, variétés, salles de concerts, etc.), ainsi que les personnes qui organisent des manifestations récréatives, bals, représentations dramatiques avec musique, n'acquièrent pas le droit d'exécuter publiquement dans les locaux dont ils disposent les œuvres musicales sur lesquelles ils ont jeté leur dévolu, en d'autres termes que ces personnes omettent de se faire céder, contre paiement d'une taxe déterminée, ce droit par le représentant officiel des compositeurs de musique hongrois, ainsi que par le fondé de pouvoirs hongrois des compositeurs étrangers, à savoir par l'Association des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique hongrois.

La loi LIV de 1921 sur le droit d'auteur déclarant punissable le fait de porter atteinte au droit d'auteur, intentionnellement ou par négligence, sous forme d'exécution publique d'une œuvre musicale, il est du devoir de toutes les autorités administratives de prendre dans leur rayon d'action toutes mesures compatibles avec l'observation des lois, à l'effet de prévenir les violations du droit d'auteur au même titre que les autres délits.

En conséquence, j'invite par la présente MM. les maires à enjoindre aux autorités placées sous leurs ordres de veiller dorénavant dans un esprit très strict à ce que les propriétaires ou locataires des établissements susmentionnés, ainsi que les organisateurs d'exécutions ou de divertissements musi-

caux obtiennent préalablement de l'Association des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique hongrois l'autorisation d'exécuter les morceaux de musique figurant au programme. Cette autorisation peut être demandée aussi bien pour une manifestation isolée que pour toute une année.

A certaines occasions, l'autorisation de l'association devra être présentée au moment où l'intéressé requerra la licence de la police⁽⁴⁾.

L'autorisation, valable pour un an, donnée par l'association, doit être également présentée à l'autorité de police lors de la délivrance ou de la prolongation de la licence. En outre, les bénéficiaires d'une autorisation annuelle de l'association sont tenus d'afficher cette autorisation en un endroit bien en vue.

Les musiciens ambulants (tziganes) qui jouent sans partition, ou les tenanciers d'établissements qui font appel à des musiciens de cette espèce, peuvent acquérir le droit d'exécution publique en versant à l'association une taxe forfaitaire modeste, fixée par avance.

Considérant que les intéressés devront négocier avec les représentants de l'association le montant de la somme à payer pour obtenir l'autorisation, j'accorde à partir de la publication de la présente ordonnance un

⁽¹⁾ D'après une traduction allemande obligeamment fournie par notre correspondant de Hongrie, M. Émile Szalai. Le texte original a paru dans le n° 46 du *Belügyi Közlöny*, année 1924. Voir ci-après, p. 36, les observations concernant cette ordonnance.

⁽²⁾ Les municipes sont des unités administratives.

⁽³⁾ Voir *Droit d'Auteur*, 1922, p. 49 et suiv.

⁽⁴⁾ Les cafés, hôtels, etc. ne peuvent organiser des représentations, exécutions ou manifestations récréatives publiques (bals) que moyennant la permission de la police. Cette permission porte le nom de licence.

délai d'un mois durant lequel l'autorisation annuelle devra être établie.

Dans tous les établissements dont les propriétaires ou les locataires n'auront pas acquis dans le délai susmentionné le droit d'exécuter publiquement des œuvres musicales, l'autorité chargée du contrôle devra, d'une part, interdire à l'orchestre de continuer à jouer et, d'autre part, prendre les mesures nécessaires pour que s'ouvre l'action pénale basée sur la violation du droit d'auteur.

J'attire l'attention de MM. les maires sur le contenu des articles 84 et 85 de la loi LIV de 1921 concernant le droit d'auteur. Ces articles déterminent avec précision les œuvres musicales qui sont soustraites pour le droit d'exécution publique à l'autorisation des compositeurs ou de leurs ayants droit.

Budapest, le 10 octobre 1924.

Le Ministre royal hongrois de l'Intérieur,
Dr IVAN RAKOVSKY, m. p.

PARTIE NON OFFICIELLE

Chronique

PREMIÈRE PARTIE

Une histoire du plagiat à travers les âges. Un « plagiat » de Lamartine. Le modèle possible du sonnet d'Arvers. Les méthodes de travail d'Anatole France. Procédés délicats de Maeterlinck et de Jules Lemaitre. Emprunts de certains auteurs à leurs propres ouvrages.

Depuis notre dernière chronique (v. *Droit d'Auteur*, 1923, p. 42) il a été bien souvent question de plagiat dans les journaux et les revues. Le sujet paraît inépuisable. Observons au demeurant que les chercheurs de plagiats s'aventurent de préférence non point dans les terres de la littérature contemporaine, mais dans celles du passé où leurs explorations ne cessent d'être fructueuses. Ils prennent généralement un malin plaisir à démasquer les incorrections des plus grands écrivains, comme s'ils avaient pour arrière-pensée de nous persuader que le génie n'est pas seulement le produit d'une longue patience, mais encore celui d'une industrie où tout n'est pas absolument irrépréhensible.

Une véritable anthologie du plagiat a été publiée récemment par M. Georges Maurevert sous le titre : *Le livre des plagiats*⁽¹⁾. Et, quand nous disons anthologie, nous restons en deçà de la vérité. L'anthologiste fait un choix : il compose un bouquet. M. Maurevert,

au contraire, nous donne une histoire du plagiat à travers les âges si riche, si minutieuse que nous espérons, pour l'honneur de l'humanité, qu'il a énuméré toutes ses découvertes. Il a mis, explique-t-il, 25 années à faire son livre. Ou plutôt, celui-ci s'est fait tout seul. Quand, au cours de ses lectures, M. Maurevert surprenait un plagiaire, il s'empressait de lui ouvrir un casier dans ses vastes archives ; peu à peu la documentation s'est amassée au point que l'archiviste n'a plus eu qu'à classer ses matériaux. Travail qui dut être d'ailleurs infiniment délicat en raison du grand nombre des délinquants. Peu s'en faut qu'on ne remonte jusqu'au déluge. Ainsi, M. Maurevert observe qu'Aristophane reproche à Euripide d'avoir pillé Eschyle, Aristophane lui-même ayant usé des mêmes procédés aimables envers Cratinos et Eupolis. Platon faisait grief à Euripide d'avoir intégralement repris dans ses chœurs la philosophie d'Anaxagoras. Sophocle s'est vu accusé de plagiat dans un traité entier composé par un philosophe d'Alexandrie. Virgile, dont le *Sic vos non vobis* contre les plagiaires est resté célèbre, a pratiqué lui aussi sur une large échelle les emprunts dissimulés. Au XV^e siècle, Léonard Aretin traduit une histoire des Grecs de Procope et la publie sous son nom après avoir détruit l'original. Machiavel daigne mettre dans le *Prince* nombre de maximes tirées de Plutarque. Clément Marot, comme s'il cherchait à justifier son nom, se livrait au maraudage intellectuel dans les œuvres de l'antiquité. Malherbe s'est inspiré des Italiens et des Espagnols, Descartes a modernisé dans sa formule « je pense donc je suis » le « vivere est cogitare » des *Tusculanes* de Cicéron. Quant à Dante, il serait l'un des plus parfaits virtuoses du plagiat. Sa vision du purgatoire se retrouve dans une légende irlandaise le *Purgatoire de S^t-Patrice*, dont une traduction latine parut en 1153. D'autre part, Dante a trouvé nombre d'indications dans un vieux roman italo-provençal *Guerilo il meschino* qui a le premier peint l'enfer sous une forme concentrique, avec Satan au fond de l'abîme. D'après M. Maurevert, Dante aurait encore mis à contribution l'histoire ecclésiastique du moine anglais Orderic Vidal et même des écrivains arabes.

Rabelais continue la tradition : il exploite toutes les œuvres qu'il connaît ; contes, proverbes, calembours, tout lui est bon. L'*Utopie* de Thomas Morus, l'*Histoire macaronique* de Folengo, les *Adages* d'Érasme sont mis en coupe réglée. Le fameux portrait de Panurge : « mal faisant, pipeur, beuveur, ba-
leur de pavez, ribleur s'il en estoit à Paris, « au demourant le meilleur filz du monde » est la reproduction textuelle d'un passage où Clément Marot décrit le valet de Gas-

cogne. Shakespeare n'a guère plus de scrupules. *Tout est bien qui finit bien* est une adaptation de Boccace, *Troilus et Cressida* une imitation de Chaucer. Et l'on a souvent signalé les emprunts faits par Shakespeare à Montaigne dont les *Essais* ont été traduits en anglais à la fin du XVI^e siècle par Florio. Dans la *Tempête*, la tirade de Gonzalo sur la république idéale s'appuie du commencement à la fin sur le trentième chapitre des *Essais* intitulé « Des cannibales ». Le scénario de *Roméo et Juliette* est de Luigi da Porto. Et lorsque Shakespeare faisait des vers, il ne s'aidait pas moins de travaux de ses devanciers. On a calculé que sur les 6043 vers qui constituent l'œuvre poétique du grand Will, 1171 avaient été copiés mot pour mot dans d'autres auteurs et 2373 plus ou moins démarqués. Restent 1899 vers qui seraient vraiment de la main de Shakespeare. Montaigne, que nous avons vu pillé par le grand dramaturge anglais, ne craignait pas non plus de se parer des plumes d'autrui. Les *Essais* contiennent une foule de réflexions empruntées, de façon plus ou moins cavalière, aux auteurs de l'antiquité. La Rochefoucauld a publié 504 maximes dont 300 sont aujourd'hui considérées comme ayant été prises à d'autres écrivains. Pascal lui-même, cédant à l'esprit du temps, n'a pas toujours distingué entre les pensées des autres et les siennes propres. Milton, dans son *Paradis perdu*, utilisa un poème que Saint Avil, évêque de Vienne, écrivit au VI^e siècle sur la création du monde, le péché et le châtiement d'Adam. Le grand Corneille était un maître dans l'art de démarquer et il faut le reconnaître, d'améliorer les poésies d'autrui. L'*Épithaphe d'Elisabeth Ranquet*, souvent citée dans les anthologies, n'est pas autre chose qu'une édition nouvelle revue, corrigée et perfectionnée d'un sonnet de Brébeuf, auteur obscur d'une *Pharsale* inconnue. Voltaire, qui a tant fait pour la dignité de l'homme de lettres, ne respectait pas la propriété littéraire. Ses larcins sont innombrables : il est vrai que, par manière de compensation, il reniait quelquefois ses propres ouvrages et pamphlets. Jean-Jacques Rousseau, bien qu'il affirme⁽¹⁾ n'avoir jamais pris la plume que pour écrire des choses « grandes, neuves et nécessaires », s'est vu reprocher d'avoir puisé le *Contrat social* dans le *De jure civitatis* d'Uhrici Huberti. Chateaubriand, dans son *Voyage en Amérique*, se sert à peu près deux cents fois des récits de ses devanciers. Nous avons parlé déjà de Stendhal plagiaire (v. *Droit d'Auteur*, 1923, p. 42). L'auteur de la *Chanteuse de Parme* confessait d'ailleurs ses vols. Parlant de son *Histoire de la peinture en Italie*, il déclarait : « Sur vingt pages, dix-neuf

(1) Fayard, Paris 1923. — De nombreux articles ont été consacrés à ce livre. Voir en particulier dans *Le Matin* d'Anvers du 24 décembre 1922 un article de M. Roland de Marès, et dans la revue *Études* du 20 avril 1923 un article de M. Louis de Mondadon.

(1) Voir Rousseau juge de Jean-Jacques, 2^e dialogue.

au moins sont traduites. » Souhaitons qu'en disant cela il soit allé jusqu'au bout dans la voie des aveux. Alfred de Musset clamait, en dédiant *La coupe et les lèvres* à son ami Alfred Tattet :

On m'a dit l'an passé que j'imitais Byron :
Vous qui me connaissez, vous savez bien que non.
Je hais comme la mort l'état de plagiaire ;
Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans
[mon verre.

Il buvait tout de même dans celui des autres : il extrait *Barberine* d'un conte de Matéo Bandello, évêque d'Agén ; la complainte de *Carmosine* est empruntée à Boccace, certaines scènes d'*On ne saurait penser à tout* sont copiées du *Distrait* de Carmonelle. Victor Hugo, composant les *Orientales*, s'était fait documenter par un chef de bureau ; plusieurs des vers de ce recueil sont la reproduction à peu près textuelle des passages communiqués, ce qui paraît d'ailleurs tout à l'honneur du fonctionnaire chargé d'asseoir dans la réalité l'inspiration du poète.

* * *

Notre petite galerie de plagiaires illustres s'honore d'offrir aussi l'hospitalité à Lamartine. Voici l'histoire qui a été racontée par M. Pierre Lasserre dans le *Figaro* du 22 mars 1924. Lamartine venait de recevoir la dédicace de *Mireille*, et il consacra au poème de Mistral un de ces articles dont il avait le secret, où tout était grâce ailée, abandon majestueux. La prose lamartinienne flottait, dit M. Lasserre, comme une draperie divinement négligée. Le morceau culminait en une image neuve et exquise, et qui paraissait bien appartenir en propre à l'auteur des *Méditations poétiques*. Après avoir rapproché la poésie de Mistral de la poésie grecque en général et avoir marqué le caractère spontané de l'une et de l'autre, Lamartine ajoutait :

« On dirait que pendant la nuit, une île de l'archipel, une flottante Delos, s'est détachée d'un groupe d'îles grecques ou ionniennes et qu'elle est venue sans bruit s'annexer au continent de la Provence enluminée, apportant avec elle un de ces chantres divins de la famille des Méléagènes. »

Qui ne jurerait à première vue que cette phrase suavement balancée ne soit de Lamartine ? Il faut en rabattre. L'image de l'île qui se détache et qui vient silencieusement aborder à la terre de France a été trouvée par Marchangy, l'auteur de la *Gaule poétique* ou *l'Histoire de France considérée dans ses rapports avec la Poésie, l'Éloquence et les Beaux-arts*. Marchangy, honnête écrivain de second ou de troisième ordre, a vécu dans l'ombre de Chateaubriand qu'il accomplait, dirions-nous aujourd'hui, au goût des jeunes pensionnaires. Il se plaisait aux œuvres dislinguées, tant soit peu léchées,

selon la formule chère aux milieux bien pensants de l'époque. Au tome premier de la *Gaule poétique*, il parle de l'installation de la colonie phocéenne à Paris. Porté par son sujet, il décrit la rencontre de la France et de la Grèce :

« On eût dit qu'une des îles de la Grèce, qu'une Cyclade flottante, qu'une autre Delos détachée de sa base et chargée de ses cités, de ses édifices, de ses bocages, de ses pénates et de ses citoyens se fût arrêtée toute parfumée dans un des golfes de notre patrie. »

L'analogie n'est-elle pas frappante ? Sans doute Lamartine, en s'emparant de l'image de Marchangy, l'amplifie et la rend plus éclatante. Et, d'autre part, le grand poète qui emprunte à un plus petit que lui, utilise de main de maître ce qu'il prend. La comparaison que Marchangy avait faite sans but précis, pour le seul plaisir d'éveiller une vision gracieuse, devient sous la plume de Lamartine l'illustration d'une idée très nette. « Il est ridicule, observe avec raison M. Pierre Lasserre, de comparer un exode d'exilés, de réfugiés ou de colonisateurs que mille « labeurs attendent, à une île bienheureuse « qui serait miraculeusement transportée à « travers l'espace. Pour caractériser une inspiration poétique qui traverse les âges et « se pose fraîche et brillante encore comme « au premier jour dans l'âme vierge d'un « lointain descendant, la comparaison convient à ravir. »

Ces réflexions sont pleines de bon sens et nous ne prétendons naturellement pas que la moindre analogie d'expression entre deux écrivains doive aussitôt faire accuser l'auteur postérieur de plagiat conscient. Voltaire, par exemple, avait une telle mémoire qu'il retenait à peu près tout ce qu'il lisait. Qui sait s'il ne lui est pas arrivé de réciter, alors qu'il croyait, de bonne foi, improviser ? Les cerveaux trop chargés de souvenirs livresques risquent des aventures de ce genre qui, nous ne le nierons pas, sont assez souvent les indices d'une probité médiocre, mais qui peuvent aussi s'expliquer par une plasticité excessive de l'intelligence.

* * *

On connaît le fameux sonnet de Félix Arvers :

Ma vie a son secret, mon âme a son mystère
L'un amour éternel en un instant conçu.....

Cet amour éternel, un autre l'a chanté avant Arvers, en petites strophes qui n'ont point l'éloquence du sonnet célèbre mais qui traduisent un sentiment si pareil qu'il est difficile d'admettre qu'Arvers ne les ait point connues au moment où il écrivait sa propre complainte. Il s'agit du poète Cocquart qui brûlait en 1744 déjà d'une flamme qu'il n'arrivait point à révéler à celle qui en était l'objet. Écoutez plutôt :

Et ma contrainte est si cruelle
Que celle vers qui vont mes vœux
Lira ce récit amoureux
Sans savoir qu'il est fait pour elle.

C'est exactement l'idée qu'exprime Arvers avec plus de force et d'ampleur. Et, en tout cas, s'il s'est inspiré de Cocquart, on peut dire qu'il a su si profondément retransformer le sujet emprunté, que son œuvre est bien à lui et rien qu'à lui. Du reste les rencontres fortuites entre deux écrivains sont peut-être plus fréquentes qu'on ne l'imagine de prime abord. « L'imagination « de l'homme est étroite, remarque M. Jacques Boulenger dans l'*Opinion* du 12 janvier « 1923, et les fruits qu'elle produit sont par « tout semblables. Il n'est presque pas un « conte bleu que nous croyons inventer qui « ne soit un lieu commun. Cela doit nous « inspirer une sage méfiance dans nos accusations de plagiat. » Il est certain qu'il ne faut pas lapider un écrivain parce qu'on retrouverait dans son œuvre certaines pensées ou certaines expressions connues. Les réminiscences peuvent être involontaires. Bien plus, un jeune romancier français d'aujourd'hui, M. Louis Martin-Chauffier, nous confie⁽¹⁾ qu'il y avait entre lui et Marcel Proust des ressemblances intellectuelles si profondes qu'il leur était arrivé à tous deux « d'écrire chacun de son côté, mot pour mot, la même phrase ». Curieux aveu d'un phénomène que nous aurions tenu pour impossible. Il n'y a pas au monde deux cerveaux pareils, et cependant non seulement la même idée peut germer simultanément dans deux intelligences qui travaillent d'une façon indépendante l'une de l'autre, mais encore la forme dont est revêtue cette idée peut être plus ou moins identique. Si l'observation de M. Martin-Chauffier portait, ce que nous ne croyons pas, sur des morceaux littéraires de quelque étendue, c'est toute la théorie du droit d'auteur qui serait remise en question.

Quoiqu'il en soit, les faits rapportés jusqu'ici nous semblent démontrer surabondamment l'utilité d'un procédé que nous ne cessons de recommander : celui qui consiste à indiquer avec exactitude et clarté les sources. Personne ne se déshonore en avouant qu'il n'a pas tout puisé dans son propre fonds. Et nous sommes aujourd'hui tous de l'avis de Jean-Jacques Rousseau qui affirmait que la manière dont un auteur employait ses imitations les lui appropriait⁽²⁾. Ou encore de Pascal qui disait : « Quand on « joue à la paume, c'est une même balle « dont on joue l'un et l'autre, mais l'un la « place mieux. » Oui, le tout est de bien placer la balle, mais quand elle appartient à autrui, il n'est pas défendu de le dire. Si

(1) Voir les *Nouvelles littéraires* du 5 avril 1924.

(2) Voir Rousseau juge de Jean-Jacques, 2^e dialogue.

cette habitude était plus répandue, bien des accusations de plagiat n'auraient pas été lancées un peu à la légère, mais non pas tout à fait sans fondement.

Quelle série de plagats n'a-t-on pas reprochés à Anatole France? La place nous manque pour les énumérer ici. En voici un que rapporte l'*Indépendance belge* du 30 avril 1924. Le R. P. Michel-Ange Marin, de l'ordre des Minimes, avait publié en 1764 une *Vie des Pères des déserts d'Orient* dans laquelle on peut lire le passage suivant :

« Il jectoit les yeux de tous côtés pour voir s'il ne l'apercevoit point ; mais comme elle ne paraissait pas, il dit à l'hôtelier en feignant de sourire : „Mon maître, on dit que vous avez ici une fille fort jolie. Ne pourrais-je pas la voir?“ »

Anatole France s'en est assez exactement souvenu, car il écrit sans sourcil dans les *Opinions de M. Jérôme Coignard* :

« Il jetait les yeux de tous côtés pour voir s'il ne l'apercevait point ; mais comme elle ne paraissait pas, il dit à l'hôtelier en feignant de sourire : „Mon maître, on dit que vous avez ici une fille fort jolie. Ne pourrais-je pas la voir?“ »

On ne s'attendra pas que l'imitation n'est point fidèle. L'esprit livresque d'Anatole France se plaisait à ces emprunts qu'il avouait souvent, mais qu'il lui arrivait aussi de pratiquer en tapinois. Il avait d'ailleurs pris soin d'écrire une apologie du plagiat où par avance il cherchait à se justifier : « le plagiaire, expliquait-il, est l'homme qui « pille sans goût et sans discernement. Un « tel grimaud est indigne d'écrire et de « vivre. Mais quant à l'écrivain qui ne prend « chez les autres que ce qui lui est convenable et profitable, et qui sait choisir, c'est « un honnête homme ». Nous n'y contredisons point. Mais serait-ce braver l'honnêteté que de reconnaître sans ambages tous les enrichissements dont on a profité, et qui sont entrés dans la composition de l'ouvrage qu'on a rédigé? On ne voit pas que le fait de rendre à César ce qui appartient à César ait jamais déconsidéré personne. Le lecteur qui ouvre un livre nouveau a le droit de penser que la forme (sinon la substance) en est originale. Et le système qui consiste à voiler les emprunts à peu près textuels faits à des œuvres antérieures ne saurait être taxé de recommandable.

Si l'on redoute un appareil bibliographique pédant, — crainte assurément légitime chez un écrivain soucieux d'élégance, — il est toujours possible de donner dans une préface toutes indications destinées à préciser l'apport original et les dettes contractées envers les prédécesseurs. Rappelons à ce propos deux gestes qui honorent ceux qui les ont accomplis. Maurice Maeterlinck,

en travaillant à son drame de *Marie Magdeleine*, s'aperçut qu'il se rencontrait dans une scène capitale avec Paul Iteyse, qui avait lui aussi publié une tragédie sur la pécheresse repentie. Maeterlinck écrivit donc à son confrère pour l'avertir de cette similitude et lui proposer de la mentionner expressément dans sa préface. Le procédé du poète belge était d'autant plus courtois qu'il s'agissait en l'espèce d'une situation dramatique soustraite à toute appropriation véritable.

D'autre part, Jules Lemaitre composa peu avant sa mort vingt-quatre contes pour les enfants, qui ont paru tout dernièrement. Dans la préface de Mme Myriam Harry, on voit que l'auteur des *Contemporains* avait eu soin de déclarer que tous ces récits n'étaient pas de son invention, qu'il avait emprunté certains thèmes à Andersen et à d'autres auteurs. Ce scrupule trahit un noble désir de rendre à chacun ce qui lui est dû. Bien loin de diminuer littérairement Lemaitre, il le grandit aux yeux des lettrés.

Qui paie ses dettes s'enrichit. Cette maxime s'applique aussi aux choses de l'intelligence.

Il arrive d'ailleurs qu'on contracte des dettes envers soi-même, — et c'est un cas curieux que depuis longtemps nous nous réservions d'examiner. Le compositeur suisse Jaques-Dalcroze s'est vu impliqué, en 1907, dans une affaire surprenante : après avoir régulièrement cédé certaines de ses œuvres musicales à un éditeur, il les vendit une seconde fois, insuffisamment modifiées, à un autre éditeur. L'éditeur antérieur actionna l'éditeur postérieur et obtint, à défaut de dommages-intérêts, le remboursement de l'enrichissement sans cause permise, le défendeur n'ayant pas agi avec dol ou négligence grave (v. *Droit d'Auteur*, 1908, p. 99). On voit par cet exemple qu'un auteur qui a aliéné une fois son œuvre ne peut pas la reprendre pour l'aliéner une seconde fois en d'autres mains. Il doit garantir le droit de disposition à l'éditeur, celui-ci pouvant l'actionner en cas de trouble apporté à l'exploitation de l'ouvrage (Code fédéral suisse des obligations, art. 381).

L'artiste qui a le plus souvent emprunté à sa propre œuvre des matériaux pour les faire entrer dans la composition de ses travaux ultérieurs, est probablement Anatole France. Un professeur de l'Université de Paris, M. G. Michaut, a étudié les sources de cet auteur et, après avoir noté les adaptations extrêmement nombreuses d'écrivains anciens et modernes pratiquées par le romancier du *Lys rouge* nous montre que France, non content d'avoir imité d'innombrables modèles, s'est mis constamment lui-

même à contribution. « Ce qu'il a une fois « écrit, dit M. Michaut, s'impose en quelque « sorte à la mémoire... Les mêmes idées amènent comme invinciblement les mêmes « tournures, les mêmes images, les mêmes « comparaisons, les mêmes mots... que l'auteur combine, déplace et transpose moins « pour atteindre à la perfection que pour « s'éviter la peine de composer de nouvelles « phrases » (1). Cette relative indigence de l'imagination a été reprochée maintes fois à Anatole France. Il ne semble pas qu'on doive lui faire grief d'avoir exprimé trop fréquemment la même idée. Cependant, on souhaiterait chez lui un peu plus d'invention verbale, puisqu'aussi bien il a tant écrit.

Jean-Jacques Rousseau se refusait à répéter ce qu'il avait exprimé une première fois en y consacrant tout le soin dont il était capable. C'est manifestement la sagesse. Et il serait grand temps qu'on y revint. Toutefois, les nécessités de la vie littéraire peuvent obliger certains esprits à une production qui dépasse leurs forces. Des redites dans le genre de celles qui émaillent l'œuvre d'Anatole France sont alors inévitables. Elles frappent, lorsqu'elles s'accompagnent d'une servilité trop grande à l'égard de la forme, c'est-à-dire de la seule chose, en somme, où nous puissions mettre notre marque personnelle. Répétons-nous, soit, mais varions le plus possible les moules où nous coulons une pensée rarement neuve. Il y a là un petit devoir de politesse envers le lecteur qui, s'il n'est pas expressément averti du contraire, s'attend à ce qu'on lui présente de l'inédit.

Du reste, Anatole France n'est pas seul à avoir utilisé à plusieurs reprises — et sans se citer, ce qui est naturellement ici l'essentiel — des passages plus ou moins longs sortis de sa plume. Nous avons retrouvé cette tendance chez un jeune écrivain de Suisse romande, M. Albert Rheinwald, essayiste distingué qui décrit avec grâce les paysages de l'île de France et de la campagne genevoise, mais qui semble prisonnier de sa forme élégante et étudiée au point d'être littéralement condamné aux répétitions. Ses livres sont parsemés de tournures et de phrases que le lecteur reconnaît pour les avoir déjà rencontrées dans un contexte un peu différent (2). Comme chez Anatole France, à qui il ne nous en vaudra pas de le comparer, il y a chez M. Albert Rheinwald un asservissement très intéressant de l'idée à la forme. Tandis que d'autres écrivains varient à l'infini l'expression de leur

(1) *Anatole France*, par G. Michaut. Paris, Fontemoing, 1913, p. 194 et 201.

(2) Certains procédés de répétition comme ceux de Zola dans *Rome*, par exemple, s'expliquent par le désir de l'auteur d'anéantir certaines idées dans le cerveau du lecteur. Ce ne sont pas ces redites-là que nous avons en vue.

pensée, MM. France et Rheinwald, peut-être parce qu'ils cherchent d'emblée à atteindre la plus grande précision dans le maximum de beauté, sacrifient quelque peu l'étendue de leur clavier verbal à la pureté du son qu'ils en tirent. *(A suivre.)*

Correspondance

Lettre de France

ALBERT VAUNOIS.

Jurisprudence

ALLEMAGNE

CONTRAT D'ÉDITION, CONTRAT DE REPRÉSENTATION DRAMATIQUE, CONTRAT DE REPRÉSENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE, DIFFÉRENCES. CONTRAT DE FILMAGE, CONTRAT SUI GENERIS SANS CARACTÈRE OBLIGATOIRE D'EXÉCUTION.

(Tribunal du Reich, 1^{re} chambre civile. Audience du 16 juin 1923.)⁽¹⁾

En face de la question litigieuse de savoir si le défendeur avait été tenu de procéder au filmage de l'œuvre, la Cour d'appel a été d'avis qu'à défaut de données positives des témoins invoqués, la preuve d'un engagement obligatoire semblable pris par le défendeur sous forme de promesse formelle n'avait pas été faite et qu'il fallait dès lors rechercher si, faute d'une stipulation formelle, une obligation conçue dans ce sens serait admissible en droit pur, en l'absence de toute prescription légale ou d'une coutume commerciale certaine. La Cour déclare que l'examen de la nature juridique du contrat conduit à l'affirmation d'une telle obligation; le Tribunal du Reich, saisi de la demande en révision de cet arrêt, est d'un avis contraire.

D'après la Cour, le contrat en question n'est pas un contrat d'édition; l'article 1^{er} de la loi concernant le droit d'édition⁽²⁾ ne peut donc pas y être directement appliqué. Cependant il y a lieu d'appliquer par analogie la disposition dudit article qui sanctionne l'obligation de reproduire et de répandre l'œuvre. Cette obligation s'inspire du principe que l'éditeur n'est pour les auteurs qu'un intermédiaire chargé de transmettre au public les produits de leur esprit.

⁽¹⁾ Voir *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht*, 1923, n° 8/9, p. 197 à 199, et *Arrêts du Tribunal du Reich*, affaires civiles, tome 107, p. 62 à 67.

⁽²⁾ Voir *Droit d'Auteur*, 1901, p. 97; 1910, p. 93.

Les honoraires ne constituent pas, en règle générale, le but essentiel que l'écrivain se propose d'atteindre; les efforts de celui-ci tendent, au contraire, en premier lieu à communiquer son œuvre au public. Il n'y a aucune raison de traiter l'auteur d'un film moins favorablement que n'importe quel créateur d'autres œuvres intellectuelles. On ne saurait considérer comme un élément décisif d'appréciation le fait que les frais des fabricants de films dépassent ceux des éditeurs. La question ne se présente pas autrement que s'il s'agissait de la première représentation d'une pièce de théâtre. Il est vrai que dans des cas spéciaux, la disproportion entre les appareils à employer et l'œuvre à représenter peut conduire à la négation de l'obligation de jouer la pièce. Mais le défendeur n'a pas soutenu que tel était le cas en l'espèce. Ce qui différencie l'entrepreneur d'œuvres cinématographiques de l'impresario de théâtre n'est essentiellement que ceci: le second s'occupe lui-même de la représentation; le premier ne fait que préparer et écouler les bandes cinématographiques. Cette différence ne donne cependant pas lieu d'après la Cour à une discrimination juridique quelconque dans l'affaire en question.

Le Tribunal du Reich estime qu'on ne peut pas se ranger à ces conclusions qui reposent sur une conception abstraite du droit plutôt que sur l'observation de la réalité vivante.

Les précédents juges ont admis à juste raison que le contrat de filmage n'est pas un contrat d'édition et l'opinion contraire, défendue par quelques auteurs (Goldbaum, *Urheberrecht*, p. 93) n'est pas soutenable. Mais il n'est pas non plus possible d'approuver l'application par analogie de l'article 1^{er} de la loi concernant le droit d'édition.

Certaines ressemblances entre le contrat d'édition et le contrat relatif à une œuvre à filmer et entre ce dernier et le contrat de représentation scénique, que la Cour d'appel a également pris comme terme de comparaison, ne sont pas si grandes et d'autre part les différences ne sont pas si considérables qu'il ne soit pas permis d'appliquer certains principes du droit d'édition au contrat de filmage.

Pour les affaires concernant l'édition, le droit consacré par l'usage a été codifié, tel qu'il s'était formé sous l'influence de la doctrine et de la jurisprudence, sur la base de la coutume observée par les éditeurs allemands et conformément aux exigences du commerce des livres et de la musique.

Il est évident que les besoins de l'industrie cinématographique et du marché des films sont tout autres que ceux de l'indus-

lie des livres; les rapports entre l'auteur du scénario et le fabricant du film seront, en conséquence, tout autres, eux aussi. Des circonstances économiques différentes appellent tout naturellement un examen particulièrement attentif de la situation juridique et de la question de savoir s'il convient d'appliquer par analogie certains principes à des domaines paraissant à première vue plus ou moins voisins les uns des autres.

Les considérations qui suivent pourront faire ressortir les différences qui existent entre les trois types de contrats susmentionnés :

1. Le contrat d'édition a pour objet les ouvrages littéraires. Cependant, puisqu'il n'existe pas de loi sur le contrat d'édition des œuvres d'art, il s'appliquera aussi en partie par analogie — sur la base du droit coutumier — aux œuvres des arts figuratifs et de la photographie. Mais en principe la reproduction de l'œuvre originale a lieu, d'un côté, sans la participation intellectuelle individuelle de l'éditeur, de façon plutôt mécanique; de l'autre, elle est limitée au même domaine artistique.

Cela demeure vrai même si l'on affirme (v. Goldbaum; *Urheberrecht*, p. 93) que la traduction d'un ouvrage dans une autre langue ne rentre pas dans le domaine du travail mécanique mais qu'elle est une forme d'activité intellectuelle, vu que le graveur ne peut pas être mis sur le même rang que l'imprimeur.

En effet, ce qui importe avant tout, c'est qu'il s'agit dans les deux cas de ne pas sortir du domaine artistique primitif (œuvre littéraire, d'une part, figurative, de l'autre) et que, malgré toutes les applications d'un genre déterminé d'activité intellectuelle, il faut être strictement fidèle à l'original jusqu'au moindre détail. L'adaptation d'un livre à la scène n'est cependant déjà plus comprise dans le contrat d'édition. Il est ensuite caractéristique que l'éditeur doit offrir lui-même au public, comme marchandise, la reproduction fidèle de l'œuvre originale, en un nombre plus ou moins grand d'exemplaires selon la teneur du contrat d'édition, afin de faire connaître l'auteur et son œuvre.

2. La situation est tout autre pour le contrat de représentation scénique des ouvrages dramatiques. Il n'y a pas ici de reproduction de l'œuvre⁽¹⁾ et le mode de diffusion de l'œuvre est aussi différent. L'œuvre est représentée sur une scène en vertu d'un contrat conclu à cet effet et pour cette scène uniquement.

La diffusion de l'œuvre sous forme de marchandise dans le sens du contrat d'édi-

tion n'intervient pas. Le nombre des représentations est, en général, arrêté par le contrat. L'adaptation de l'œuvre à une autre branche de l'art n'entre pas en considération pour la pièce de théâtre, car celle-ci est livrée par l'auteur dans sa forme définitive. Le régisseur n'est ici qu'un aide du dramaturge, lequel s'occupe d'ailleurs souvent lui-même de la mise en scène.

On examinera d'un point de vue un peu différent les contrats de représentation scénique des ballets, pantomimes, etc., qui ne reposent que sur un scénario.

Il faut, en effet, procéder en premier lieu à la dramatisation de l'œuvre, c'est-à-dire substituer au langage l'expression par le geste; le régisseur, le directeur de scène ou le maître de ballet doit, par conséquent, fournir encore un effort considérable pour que la réalisation du *scénario* devienne une œuvre artistique vivante.

Cependant, même ici, il n'y a pas de diffusion s'étendant au delà du théâtre qui a conclu le contrat de représentation scénique. Il n'y a pas de lancement de marchandises.

Il n'est pas nécessaire d'aborder ici la question de savoir si le fait même de l'acquisition entraîne *de plano* pour ces *scénarios* l'obligation de la représentation, car le contrat de représentation scénique offre cette particularité que l'obligation de représenter l'œuvre est exactement déterminée (par la fixation du nombre des représentations, de leur date, etc.) et qu'ainsi cette obligation est toujours mentionnée *expressis verbis*.

3. Le contrat de filmage est encore différent. Il contient certains éléments empruntés au contrat d'édition et à celui de représentation scénique, éléments auxquels d'autres, entièrement nouveaux, viennent s'ajouter. C'est un contrat *sui generis*, qui veut être étudié pour lui-même. Il a pour objet, comme le contrat d'édition, un manuscrit (*Urschrift*). L'objet de la reproduction et de la divulgation n'est cependant pas le manuscrit, mais quelque chose qui doit encore en sortir.

Tout d'abord, nous retrouvons ici la dramatisation du scénario d'un ballet ou d'une pantomime, en d'autres termes, les incidents simplement décrits dans le manuscrit doivent être mis en action et représentés. Le geste se substitue, comme moyen d'expression, à la parole. Mais, en même temps, il y a transposition dans un autre domaine artistique, car l'action dramatique muette qui vient d'être créée doit encore être transformée en une série d'images. Bien que ce changement se produise au moyen de la photographie, c'est-à-dire d'une façon plutôt mécanique, on ne peut aucunement comparer ce travail à la simple reproduction pho-

lographique d'une pantomime ou d'un ballet qui serait représenté sur la scène. Le film a ses lois qui, loin d'être purement optiques, embrassent le sujet représenté dans son ensemble et dans chaque détail. Il faut, en effet, décomposer l'action dramatique en images, ainsi que l'exigent d'un côté la suppression de la parole et de l'autre la nécessité de concentrer l'action en une série de courtes scènes muettes. La succession et la liaison de celles-ci ainsi que leur agencement et leur crédibilité ne se trouvent qu'en germe dans le manuscrit du film. Ces diverses qualités s'obtiennent en observant des règles toutes spéciales, qui se différencient de celles qui régissent les pièces de théâtre ou la simple pantomime. La mise en scène, avec tout ce qu'elle comporte de réalisation vivante, et non seulement de pure forme, est l'œuvre du régisseur cinématographique. Celui-ci n'est pas un simple aide de l'auteur du film, mais à tout le moins son collaborateur, et ceci même dans le cas où il s'agirait de ce que l'on appelle un scénario prêt à être tourné (*drehreifes Buch*), c'est-à-dire d'un manuscrit qui ne se bornerait pas à indiquer l'intrigue, mais contiendrait également des détails de mise en scène cinématographique. En effet, ce n'est qu'au moment de tourner le film que celui qui regarde à travers l'appareil du tourneur peut constater ce qu'il faut faire pour que le film soit bon. Il en résulte toutes sortes de changements de nature technique et de conflits fréquents entre l'auteur et le régisseur, conflits dans lesquels ce dernier ne peut ni ne doit céder toujours. Il est, en effet, sinon le principal responsable, du moins l'un des responsables de la transformation du scénario en une œuvre figurative de nature toute spéciale. Seules les bandes cinématographiques font ensuite l'objet de la reproduction et de la propagation dans le public sous forme de marchandises qui s'écoulent en quantité. Mais cette dernière tâche n'incombe pas nécessairement, en règle générale, au fabricant du film; elle est plutôt assumée par les entreprises qui se livrent au commerce des films (*Filmverleihgeschäfte*). Le contenu des bandes n'est cependant pas, comme l'est un livre, le produit exclusif de l'esprit de l'auteur du manuscrit; il est au contraire le résultat d'une collaboration entre cet auteur et le régisseur. Ce dernier joue également vis-à-vis du public un rôle qui se manifeste souvent par l'importance et la mise en valeur de la maison qui a engagé le régisseur et s'est assuré son activité intellectuelle. On ne peut donc pas dire, ainsi que le jugement attaqué le fait, qu'il n'y a aucune raison de traiter l'auteur d'un scénario cinématographique (*Filmschriftsteller*) autrement ou moins favo-

(¹) Opinion différente: voir *Droit d'Auteur*, 1922, p. 117, 3^e col.; 1888, p. 92, 1^{re} col. (Réd.)

ablement que le dramaturge. Le scénario cinématographique prêt à être tourné n'est pas la même chose qu'une pièce de théâtre ou quelque chose d'analogue à une œuvre dramatique. D'autre part, l'entrepreneur cinématographique n'est pas non plus un impresario de théâtre. Celui-ci fait jouer sur ses planches une œuvre une ou plusieurs fois, selon la teneur du contrat; celui-là fabrique, en série, des marchandises qui sont destinées à être répandues dans le monde entier.

En conséquence et vu les risques commerciaux qu'il court, l'entrepreneur cinématographique représente un facteur économique plus important que le régisseur; il s'ensuit que la question des dépenses doit être envisagée différemment.

Lorsqu'un film se manifeste à la projection inutilisable ou mauvais, son acquisition par le loueur de films (*Filmverleiher*) et sa diffusion dans le public en sont empêchées ou entravées. L'impresario se borne, par contre, à supprimer la prochaine représentation de la pièce manquée, sans qu'il en résulte nécessairement un très grand dommage financier pour son entreprise.

D'ailleurs, l'ensemble de la gestion du fabricant de films, gestion qui vise à la production d'une marchandise destinée à être lancée dans le commerce, diffère encore à d'autres égards de l'activité de l'impresario. Le fabricant de films doit prendre des dispositions pour ne pas être à court de marchandises et dépend bien plus que l'impresario de théâtre dans sa ville, du moment, du goût du public, de l'actualité de ce qu'il offre et de la concurrence sur le marché mondial.

Il ne suffit pas, en effet, de fabriquer à grands frais des négatifs et des copies du film; il faut encore les débiter comme marchandises.

Pour atteindre ce résultat, l'action du fabricant de films n'est plus décisive ni déterminante, étant donnée la présence des loueurs de films comme intermédiaires. La diffusion et surtout la projection des films entraîne d'autre part des frais spéciaux (courant, usure des appareils), que l'acheteur sur grand marché cinématographique n'assumera que si le film a du succès.

Ainsi, la diffusion du film est, elle aussi, tout à fait différente de celle du livre une fois imprimé et lancé par l'éditeur lui-même.

Enfin, la valeur d'un scénario cinématographique ne peut pas être discernée par avance avec autant de sûreté que celle d'une pièce de théâtre, attendu que le scénario est toujours, ainsi que cela a été établi plus haut, une œuvre inachevée par certains côtés.

En conséquence, entre l'auteur du scénario cinématographique et le fabricant de

films un compromis raisonnable ne saurait être conclu de la même façon qu'entre l'écrivain et l'éditeur, le dramaturge et le directeur de théâtre. Si, d'un côté, l'auteur d'un scénario cinématographique a le désir justifié non seulement de toucher des honoraires en échange du droit exclusif qu'il cède de représenter son œuvre, mais encore de voir le produit de son esprit porté à la connaissance du public et des amateurs de cinématographe, on rencontre de l'autre côté l'intérêt du fabricant qui doit encore collaborer à la création du film, par l'entremise de son régisseur et qui assume les gros risques financiers que comportent la mise au point et l'utilisation du film.

Même dans le droit d'édition nous trouvons certains indices permettant de soutenir qu'en cas de collaboration, l'obligation de la reproduction n'existe pas (art. 47 de la loi sur le contrat d'édition); de son côté, l'article 6 de la loi concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et musicales édicte des dispositions spéciales applicables en cas de collaboration.

Il convient donc de conclure qu'une application par analogie de l'article 1^{er} de la loi sur le contrat d'édition n'est pas justifiée en l'espèce. Dans l'état actuel du développement économique, la nature juridique du contrat de filmage, en tant que contrat *sui generis*, n'a pas encore été soumise (comme cela avait été le cas pour le droit d'édition avant sa codification) à un travail d'analyse tel que l'on puisse toujours considérer comme indiqué et compatible avec les principes de la bonne foi de reconnaître à l'auteur d'un scénario cinématographique le droit de poursuivre par toute voie légale l'adaptation de son œuvre à l'écran, lorsque cette adaptation n'a pas été prévue par le contrat.

Il n'y a pas lieu de rechercher et de décider maintenant si, dans le développement futur de ses rapports avec le fabricant de films, l'écrivain travaillant pour le cinématographe pourra voir ses intérêts servis d'autre façon que par l'obligation de l'adaptation — solution que le tribunal repousse — soit, par exemple, par l'obligation de restituer le manuscrit dans le cas où il n'aurait pas été adapté à l'écran dans un délai convenable, avec ou sans le droit de réclamer des dommages-intérêts suivant les circonstances de chaque espèce.

ITALIE

TRADUCTION ITALIENNE D'UNE ŒUVRE DE KIPLING POUR LE COMPTE D'UN ÉDITEUR. — ÉDITION TRONQUÉE. — ACTION DU TRADUCTEUR EN DESTRUCTION, REPUBLICATION, RÉPARATION ET PUBLICITÉ. — ATTEINTE, PAR

L'ÉDITEUR, AU DROIT MORAL (ÉLÉMENT PERSONNEL ET INTELLECTUEL DE L'ŒUVRE) DU TRADUCTEUR.

(Tribunal civil de Milan. Audience du 18 juin 1923. Prati c. Corticelli.) (1)

ÉTAT DE FAIT

Le Dr Raffaello Prati, à Trente, a cité à comparaître devant le tribunal la maison d'édition « Successori di Leonardo Potenza, A. Corticelli », à Milan, en affirmant qu'il avait fait la traduction en italien de l'ouvrage « *From sea to sea* » (*De mer à mer*), par Rudyard Kipling, et que ledit éditeur, qui s'était engagé à la publier, avait effectué cette publication en apportant arbitrairement au texte de très graves mutilations et en donnant en outre aux volumes un aspect plutôt inélégant. Partant, il demandait, pour la sauvegarde de son renom littéraire, qu'il considérât comme gravement compromis par ces faits, que les mutilations susmentionnées fussent déclarées constituer un fait arbitraire et illicite; que le défendeur fût condamné à réparer les dommages subis par lui, demandeur, et ceux qu'il pourrait subir à l'avenir, et en particulier:

- a) à détruire tous les exemplaires de l'édition en cause;
- b) à publier à nouveau la traduction intégralement et dans une forme meilleure;
- c) à publier, à ses frais, l'arrêt à rendre et cela dans trois journaux quotidiens que le tribunal devrait indiquer;
- d) à lui verser une somme, à fixer en sus des frais accessoires.

ÉTAT DE DROIT

Le défendeur admet le fait dénoncé par Prati, c'est-à-dire d'avoir « châté », suivant l'expression employée par le demandeur, les chapitres XIX à XXII de l'ouvrage. Il explique son acte par le fait que lesdits chapitres avaient été exclus du premier volume ensuite d'une erreur de mise en page de la part du typographe, et qu'il n'avait pas été possible de les insérer ensuite dans le deuxième volume parce que l'harmonie du travail en aurait trop souffert. Il ajoute que lesdits articles avaient, vis-à-vis du reste de l'ouvrage, une importance secondaire, car ils concernent des lettres privées de l'auteur, déjà publiées par un journal. Tout en ne contestant pas non plus que les produits de l'esprit doivent être protégés contre les actes arbitraires et les abus des tiers, y compris les contrefaçons, les manipulations, etc., le défendeur nie que Prati puisse invoquer la protection de la loi spéciale sur le droit d'auteur. Le demandeur, affirme-t-il, n'a jamais joui en l'espèce du droit d'auteur à teneur de ladite loi, car il n'a été qu'un

(1) Voir le texte original de ce jugement: *Monitore dei Tribunali*, n° 25 du 8 décembre 1923, p. 792 à 794.

simple locateur d'ouvrage. En effet, il n'a jamais pensé à observer les dispositions de la loi pour se réserver le droit d'auteur.

Le défendeur ajoute encore que, alors même que Prati eût possédé un droit d'auteur sur la traduction, — ce qu'il n'admet pas — ce droit aurait été transmis, à teneur des documents figurant au dossier, à l'éditeur, de façon complète et définitive et qu'enfin même, en admettant que le demandeur puisse en quelque sorte être considéré comme étant protégé par la loi, il ne saurait lui reconnaître — étant donné qu'il a touché, pour sa traduction, un salaire déterminé — le droit de voir accueillies ses conclusions, visant non seulement à obtenir la réparation des dommages, mais encore la destruction des exemplaires publiés, etc., ce à quoi l'article 39 de la loi sur le droit d'auteur susmentionnée s'opposerait.

Le tribunal ne peut pas se rallier à l'argumentation de la défense. Le fait est que Prati a touché la somme de 1000 livres « à titre d'honoraires stipulés pour la traduction de l'ouvrage de Kipling *De mer à mer*, avec la cession des droits y relatifs ».

Il s'est produit ainsi, de la part du traducteur, une cession de la traduction à l'éditeur. Admettons même, pour un instant, que Prati n'ait fait que louer par cet acte son travail en exécution d'un projet de l'éditeur, ainsi que le défendeur le voudrait, ce qui n'est aucunement prouvé par les faits.

Y a-t-il lieu d'affirmer que, dans les deux hypothèses et notamment dans la première, le défendeur a réuni en lui-même, à la suite de la cession, le caractère d'éditeur et celui de traducteur à tel point qu'il eût le droit de publier, à son gré, une partie, voire même un seul chapitre de la traduction complète à lui fournie par Prati?

On est nécessairement porté à conclure en sens négatif, dès que l'on fait ressortir et que l'on met bien en évidence, comme il sied, une circonstance d'importance capitale, savoir que l'ouvrage dont il s'agit devait porter en sous-titre, une fois publié, et a en réalité porté la mention « Traduction par R. Prati ».

Il s'ensuit directement que Prati, même s'il avait stipulé avec l'éditeur une location d'ouvrage pour l'exécution de la traduction au lieu d'un contrat d'édition portant cession des droits d'auteur sur ladite traduction, n'aurait aucunement renoncé à la paternité de son ouvrage et aux droits inhérents à cette paternité.

Il aurait sans doute pu y renoncer car chacun est parfaitement libre d'exposer son nom (ce qui arrive bien rarement et même n'arrive pas du tout, en règle générale) au danger d'être maltraité; et chaque auteur peut parfaitement donner à l'éditeur la fa-

culté de manipuler à bien plaire l'ouvrage qui porte son nom. Il aurait pu le faire de la façon la plus courante, c'est-à-dire en livrant son travail sans s'en réserver la paternité, ce qui se produit dans le cas assez fréquent d'ouvrages circulant comme des enfants trouvés ou sous un nom autre que celui de l'auteur, après avoir été exécutés par des scribes quelconques ou quelquefois par des hommes capables, mais contraints par la cruauté du sort à travailler, pour vivre, à de telles conditions. Mais pour que l'auteur d'un ouvrage se dépouille ainsi du droit d'auteur en tant que paternité de l'ouvrage, — droit que le fait même de la création fait naître et confère à la personne du créateur, — il faut qu'il en fasse la cession nette et précise: ce qui n'est aucunement le cas en l'espèce. Tout au contraire, il convient plutôt d'admettre qu'on ne saurait concevoir le moindre soupçon que Prati ait pu tomber assez bas pour consentir à faire de son nom l'objet d'un marché. Il a donné franchement son nom à son ouvrage, sans s'abaisser à aucune concession dégradante. La partie défenderesse témoigne elle-même indéniablement de ce fait, puisque l'éditeur s'exprimait comme suit, dans une des lettres qu'il a adressé à Prati au sujet de la publication en cause: « Je conserverai un souvenir agréable du hasard qui unit votre nom au mien dans notre nouvelle entreprise. » En outre, le même Corticelli, lorsqu'il conçut le projet de publier l'ouvrage en deux volumes au lieu d'un seul, en fit à Prati la « proposition » en lui demandant « son approbation », approbation qu'il se fit donner par écrit. D'autre part, la somme presque dérisoire que Prati a touchée, à titre de salaire, excluait de la manière la plus convaincante s'il en était besoin, l'idée que le traducteur n'a poursuivi qu'un but de lucre. De tout ce qui précède et de tous les autres résultats de l'enquête découle à l'évidence la conclusion que Prati n'avait aucunement renoncé à l'orgueil de son travail, c'est-à-dire à ce qui constitue la satisfaction la plus pure et la plus légitime récompense d'un auteur. Il attendait même avec une impatience toute particulière que son œuvre eût franchi l'écueil de la publicité, car il faisait ses premières armes et il se proposait, ainsi qu'il le dit lui-même, de commencer à se faire la réputation d'étudier honnêtement la langue et la littérature anglaises et d'être un écrivain fin et correct.

Ainsi donc, la cession générale sans réserve des droits d'auteur sur la traduction entraîne, pour l'éditeur, la libre disposition de celle-ci, non pas en ce qui concerne l'élément personnel et intellectuel de l'œuvre, qui demeure le bien de son auteur, mais seulement en ce qui touche le contenu com-

mercial, économique ou patrimonial dudit ouvrage.

En d'autres termes, la maison Corticelli a acquis spécifiquement le droit de disposer de la traduction Prati, en ce sens qu'elle pouvait en tirer un profit pécuniaire en l'imprimant et en la vendant. Par contre, l'éditeur n'avait pas le droit de porter atteinte en quoi que ce fût à l'intégrité intellectuelle de l'œuvre. En procédant à des retranchements, il a violé ses obligations. On ne saurait objecter, ainsi que le défendeur le fait, que Prati ne jouissait pas du droit d'auteur même dans un sens intellectuel limité, parce qu'il ne se l'était pas réservé conformément aux prescriptions légales, car les formalités légales tendant à obtenir l'exclusivité ne concernent que l'exercice des facultés patrimoniales ayant trait à la reproduction de l'œuvre.

Corticelli ne peut non plus être déchargé de sa responsabilité par la constatation qu'il ne s'agit pas ici d'une œuvre originale, mais d'une traduction et que parlant le droit de se plaindre des modifications apportées au texte (même traduit) appartient non pas au traducteur, mais seulement à l'auteur. En effet, l'article 13 de la loi sur le droit d'auteur protège également les traductions et les œuvres originales. Il n'en pouvait être autrement puisque l'œuvre de l'esprit est — à teneur de ladite loi — tout produit de l'activité intellectuelle, quelle que soit la modicité de sa valeur, et alors même que son contenu serait dépourvu de toute originalité, pourvu qu'il s'agisse, au point de vue de la forme ou de la langue, d'une production ayant un caractère nouveau. Il y a lieu de remarquer, en outre, que le travail de Prati a dû être plutôt ardu, car il est notoire que la traduction des ouvrages de Kipling présente des difficultés spéciales.

Le dommage causé par le défendeur comporte, à teneur de l'article 1151 du Code civil, une réparation. Bien qu'il y ait sans doute lieu de reconnaître ici à Prati, du moins par sentence déclaratoire, le droit à une réparation en argent, celle-ci ne saurait l'indemniser à la fois du double dommage matériel et moral qu'il a souffert. En effet, l'opinion peu flatteuse que le public, et notamment les personnes qui s'intéressent à cette branche littéraire, ont dû se former de ses capacités et de sa correction à la suite de la traduction incomplète publiée par Corticelli a pu entraîner pour Prati la perte d'autres travaux de traduction. Il faut donc recourir encore à une réparation d'une autre sorte. Puisque Corticelli a empêché en bonne partie Prati d'atteindre le but de notoriété et d'estime qu'il se proposait et qu'il avait le droit d'attendre de son travail, il en découle la conséquence légitime et juridique

que la maison défenderesse doit l'en indemniser en supprimant avant tout la cause initiale du dommage, soit en détruisant tous les exemplaires de l'édition mutilée et en publiant ensuite la traduction à nouveau.

L'article 39 de la loi sur le droit d'auteur, que le défendeur invoque, ne met aucun obstacle à cette destruction, car ce texte, dans la partie où il vise le paiement d'une récompense, ne semble pas concerner le présent cas.

Cependant, en ce qui concerne la prétention du demandeur que la nouvelle publication se présente sous « une forme meilleure » en considération du fait, par lui dénoncé des l'introduction de l'instance, que Corticelli « avait donné aux volumes un aspect plutôt inélégant » du point de vue typographique et notamment, paraît-il, en ce qui a trait à la couverture, le tribunal ne peut pas, tout en admettant en principe que la forme de la publication peut, elle aussi, intéresser Prati, y faire droit sans plus, car il ne connaît pas le véritable état des choses à ce sujet. Il doit donc se borner à déclarer, d'une manière générale, que l'édition doit avoir une forme correcte.

Ce n'est pas tout. Il faut encore dissiper l'impression, tout à fait défavorable pour Prati, qui a dû nécessairement se répandre dans le public à la suite de la mise en circulation de l'édition mutilée d'un ouvrage dont la couverture annonçait la traduction intégrale, impression d'incapacité et même, ce qui est encore pire, de légèreté et d'incorrection imputables au traducteur.

Il est évident que ce but ne peut être convenablement atteint que par une publicité loyale, telle que le demandeur l'exige, au moyen de laquelle il sera possible de porter à la connaissance du public que Prati n'est nullement responsable de la traduction infidèle dont il a été question ci-dessus.

Nouvelles diverses

Autriche

Prolongation possible de la durée du droit d'auteur

Nous avons reproduit (v. *Droit d'Auteur*, 1924, p. 125, 2^e col.), la résolution votée le 13 mars 1924 par le Syndicat français pour protection de la propriété intellectuelle en faveur de l'unification de la durée du droit d'auteur.

Il se pourrait que les désirs du syndicat reçussent bientôt un commencement de réalisation. Réunie en assemblée générale le 12 juin 1924, la Société des auteurs autrichiens a émis, à l'unanimité des membres présents, le vœu que la législation autrichienne fût modifiée le plus rapidement possible dans le sens d'une extension du délai

de protection de 30 à 50 ans *post mortem auctoris* (1). Il semble que les auteurs d'Autriche, en formulant leur souhait, se soient principalement laissés guider par des sentiments d'humanité envers les héritiers malheureux de certains compositeurs (Wagner, Schubert, Joseph Strauss, Suppé). Ils ont observé au surplus que l'argument tiré des droits de la collectivité sur les œuvres du génie ou du talent était trop souvent sans valeur, puisque la chute d'une œuvre dans le domaine public ne profite, en général, qu'à l'exploitant, tandis que l'acheteur (l'amateur de musique, de théâtre, de livres) est contraint de payer les mêmes prix (2) qu'au temps du monopole réservé à l'auteur ou à ses ayants cause. Si la prolongation pure et simple du délai de protection paraissait impraticable, pourquoi, disent les auteurs autrichiens, n'accorderait-on pas à l'État, de la 31^e à la 50^e année consécutive au décès de l'auteur, un droit de participation aux recettes, les fonds ainsi perçus devant être employés à encourager les sciences et les arts et à secourir les intellectuels dans le besoin ?

Cette proposition du domaine d'État, présentée déjà ailleurs sous d'autres formes, est ingénieuse : à partir d'un terme donné, l'État s'ajouterait aux ayants cause de l'auteur pour recueillir les fruits de l'œuvre ; il recevrait sa part des bénéfices, à charge d'en faire l'usage prescrit, et préparerait ainsi l'avènement du domaine public véritable, soit la mise en possession de la collectivité.

Hongrie

L'ordonnance du 10 octobre 1924 concernant le droit d'exécution des œuvres musicales

Nous avons publié ci-dessus (v. p. 25) la traduction française d'une ordonnance rendue récemment par le Ministre hongrois de l'Intérieur, à l'effet de mieux protéger les compositeurs de musique contre les exécutions publiques illicites de leurs œuvres. Notre correspondant de Hongrie, M. Émile Szalai, docteur en droit et avocat à Budapest, nous communique à ce propos les renseignements suivants :

L'ordonnance en question part d'une intention des plus louables, mais telle qu'elle est conçue, elle ne sera guère efficace.

1. Tout d'abord l'Association des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique hongrois est bien loin d'avoir l'importance que lui prête l'ordonnance du 10 octobre 1924. Elle ne compte qu'un nombre relativement restreint de membres, et, ce qui est plus grave, elle manque d'attaches à l'étranger. C'est tout juste si un traité la lie à l'Association viennoise des compositeurs et éditeurs. Dans ces circonstances, l'autorisation donnée par la société hongroise n'a qu'une

valeur restreinte : elle ne met celui qui l'obtient à l'abri de toute poursuite que s'il acquiert des droits afférents à l'œuvre d'un sociétaire. Ce sera l'exception, nous venons de le voir. Le Ministère de l'Intérieur ignore sans doute, observe à cet égard M. Szalai, que la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique hongrois n'était pas, en Hongrie, la représentante de l'ensemble des compositeurs hongrois et étrangers.

2. Mais il y a plus. L'ordonnance du 10 octobre 1924 est entachée d'une erreur de droit qui en rend impossible l'application. La loi hongroise sur le droit d'auteur, comme la plupart des autres législations sur la matière, prévoit que les atteintes à la propriété littéraire sont poursuivies seulement sur plainte de la partie lésée (art. 27). Encore faut-il observer que la fixation des dommages-intérêts et des peines prévues par la loi relève de la procédure civile (art. 25). Le droit hongrois ne connaît pas et n'a jamais connu la répression des violations du droit d'auteur par la voie pénale. On doit toujours s'adresser à cet égard à la juridiction civile, laquelle, il est vrai, peut accompagner son arrêt de quelques conséquences pénales (amende). Mais l'autorité de police ne saurait intervenir dans cette procédure civile, où l'État n'a rien à voir. En effet, aucune poursuite pénale n'est admise en Hongrie pour les violations dont il s'agit ici. Les pouvoirs que l'ordonnance du 10 octobre 1924 accorde généreusement aux autorités administratives ou de police sont donc entachés de nullité.

3. L'ordonnance du 10 octobre 1924 est d'autre part incomplète en ce sens qu'elle ne rappelle pas tous les articles de la loi de 1921 à l'aide desquels on résout la question de savoir si une œuvre est d'exécution publique libre. Dans cet ordre d'idées, il importe de consulter non seulement les articles 84 et 85, mais encore l'article 78 destiné à délimiter les droits des allogènes. Un rappel de la Convention de Berne révisée, à laquelle la Hongrie a adhéré avec effet à partir du 14 février 1922, aurait utilement complété l'énumération des dispositions nationales relatives à la protection des auteurs étrangers.

4. En résumé, la mesure que nous venons d'analyser, en utilisant l'excellente documentation de M. Szalai, est un coup d'épée dans l'eau. Elle n'en témoigne pas moins d'une sincère sollicitude à l'endroit des compositeurs de musique. Et si elle pouvait amener ces derniers à se grouper en une corporation nombreuse et influente, entretenant avec les sociétés similaires de l'étranger des rapports basés sur un système de représentation réciproque des répertoires sociaux, un progrès important se trouverait réalisé.

Il n'est pas interdit d'espérer que l'initiative du Ministère hongrois de l'Intérieur procurera, un jour ou l'autre, bien qu'indirectement, ce bénéfice aux auteurs.

(1) Voir *Neues Wiener Tagblatt* du 15 juin 1924.

(2) Ou à peu près. Car il arrive tout de même que le passage d'un écrivain du domaine privé au domaine public provoque des éditions à prix réduits de ses œuvres.