

LE DROIT D'AUTEUR

ORGANE MENSUEL DU BUREAU INTERNATIONAL DE L'UNION

POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES, A BERNE

SOMMAIRE

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales: LA NOUVELLE LOI POLONAISE SUR LE DROIT D'AUTEUR (F. Zoll), p. 97. — LE NOUVEAU DÉCRET-LOI ITALIEN SUR LE DROIT D'AUTEUR (*rectification; deuxième article*), p. 99.

Correspondance: LETTRE DE FRANCE (Albert Vaunois). *Sommaire:* Suite du procès relatif aux œuvres de Corot, Courbet, Sisley, Rodin. Reproduction de tableaux ou statues dans un livre d'histoire. Du droit des héritiers quand l'artiste s'est dépossédé de ses œuvres, et en cas de prolongation légale de la propriété artistique. — L'« Ariane » de Rodin. Refus de livraison. Droits réciproques du sculpteur et de l'auteur de la commande. — De la confiscation d'objets contrefaits détenus par des tiers étrangers aux poursuites. Affaires

Saint-Saëns et Maurice Barrès. — De la publication des lettres missives; droits respectifs des destinataires ou des propriétaires des lettres et des héritiers de l'écrivain. Lettres de Barrès, p. 103.

Congrès et assemblées: XXXV^e Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale, à Varsovie, programme, p. 107.

Nouvelles diverses: La Confédération internationale des auteurs et compositeurs de musique, p. 107.

Bibliographie: *Annuaire dramatique et musical belge*, édition de 1926, p. 108. — *Livre d'or du cinquantenaire des juridictions mixtes d'Égypte*, p. 108. — Publication périodique nouvelle (*Ostrecht*); p. 108.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LA NOUVELLE LOI POLONAISE SUR LE DROIT D'AUTEUR

du 29 mars 1926⁽¹⁾

La nouvelle loi polonaise concernant le droit d'auteur, du 29 mars 1926, a été publiée dans le *Recueil des lois polonaises* du 14 mai 1926, n° 48; elle est entrée en vigueur sur tout le territoire polonais trente jours après la publication (*Verlautbarung*).

Cette loi a été élaborée au sein de la Commission polonaise de codification. Pour commencer, j'avais rédigé en 1920 un avant-projet accompagné d'un exposé des motifs, accomplissant ce travail en qualité de rapporteur, de concert avec M. Litauer, corapporteur, et avec le philosophe, poète et juriste Przesmycki, connu sous le pseudonyme de Miriam, et appelé à titre d'expert. L'avant-projet fut ensuite discuté dans une sous-commission de la section de droit civil de la Commission de codification. Sous la présidence de M. le professeur Wróblewski et avec le concours du rapporteur, du corapporteur et de MM. D^r Dbalowski, Przes-

mycki et du professeur Petrazycki, cette sous-commission élaborait, sur la base de l'avant-projet, un projet qu'elle soumit à la Commission de codification qui l'examina successivement dans sa section de droit civil, dans son comité général et enfin en séances plénières pour le transmettre, en novembre 1922, avec des modifications peu importantes, au Gouvernement aux fins d'être délibéré conformément à la Constitution.

La loi traite la matière en sept chapitres et soixante-dix-sept articles. Le premier chapitre contient les dispositions générales (art. 1 à 12) avec trois subdivisions: objet du droit d'auteur (art. 1 à 5), sujet du droit d'auteur (art. 6 à 11), contenu du droit d'auteur (art. 12). Le second chapitre énumère les limitations du droit d'auteur (art. 13 à 19). Le troisième chapitre détermine la durée des droits de l'auteur (art. 20 à 22). Le quatrième chapitre traite du transfert des droits de l'auteur dans les trois subdivisions suivantes: dispositions générales (art. 23 à 32), contrat d'édition (art. 33 à 46), autres contrats relatifs à la diffusion des œuvres⁽¹⁾ (art. 45 à 50). Le cinquième chapitre formule en quatre articles (art. 51 à 54) les règles concernant le contrat dit d'agence (*Agenturvertrag*). Le sixième cha-

pitre intitulé « Protection du droit » comprend trois subdivisions: la première traite aux articles 55 à 57 des sanctions civiles attachées à la violation des droits de l'auteur; la seconde, aux articles 58 à 60, des sanctions civiles qu'engendre l'atteinte aux droits de la personnalité de l'auteur; la troisième contient les dispositions pénales (art. 61 à 69). Le chapitre septième et dernier renferme les dispositions transitoires et finales.

Pour caractériser la loi, je relèverai soit dans le texte de celle-ci soit dans l'exposé des motifs les points suivants.

1. — Le pouvoir juridique de l'auteur se compose de deux droits subjectifs qui tantôt s'unissent pour ne former qu'un droit unique et tantôt apparaissent distincts l'un de l'autre: ce sont 1° le droit sur un bien immatériel, et 2° le droit de la personnalité.

1. Le premier, appelé dans la loi le droit d'auteur tout court (*prawo autorskie*), est un droit patrimonial, un droit sur un bien immatériel selon la célèbre théorie de Kohler. Il est construit comme un droit réel et se rapporte à un objet qui n'est point une chose corporelle mais une conception intellectuelle traduite en une forme déterminée (création de l'esprit, *geistige Schöpfung*), conception qui, par la puissance d'attraction qu'elle exerce sur le public, peut devenir une source de profit, constitue par conséquent une valeur pécuniaire et se présente comme un bien. Une ou plusieurs personnes ont sur cet objet un pouvoir immédiat et absolu et qui s'oppose aux autres droits,

(1) La présente étude a paru en allemand dans la revue *Ostrecht*, fascicule de juillet-août 1926, p. 772-778. La version française de la loi polonaise elle-même nous a été très obligeamment promise par M. le prof. E. Stan. Rappaport, secrétaire général de la Commission de codification. Nous publierons cette traduction dès que nous l'aurons reçue.

(1) Nous essayons de traduire par « œuvre » le terme polonais de *utwór* que M. le prof. Zoll traduit lui-même en allemand par *Schöpfung*, soit par création. Il semble assez difficile de rendre exactement dans une autre langue le sens de *utwór*. Il s'agit en somme de désigner le produit de l'activité de l'auteur, *das Produkt der Urheberschaft*, explique M. Zoll dans une note. (Ré.)

subjectifs mais dérivés, notamment aux droits rentrant dans la catégorie des *jura in re aliena* (licence absolue, usufruit, droit absolu d'édition, etc.). Ce pouvoir prend généralement le nom de propriété littéraire et artistique (*geistiges Eigentum*). Toutefois la loi évite en général le terme de propriété. Le contenu de ce droit subjectif réside en l'exploitation exclusive de l'œuvre, exploitation qui revêt la forme d'une diffusion à titre onéreux (cfr. art. 1 à 12).

Cette propriété intellectuelle n'est définie positivement dans la loi polonaise que d'une façon très générale. L'article 12, alinéa 1, se borne à parler d'un pouvoir exclusif de disposer de l'œuvre dans toutes les directions, sans énumérer, comme le font habituellement les lois sur le droit d'auteur, les principales prérogatives de l'auteur. Cette façon de procéder s'explique par la méthode employée, empruntée au droit civil et par l'analogie avec la propriété dont le contenu n'est pas limité aux différentes prérogatives du propriétaire (*jus disponendi, utendi, fruendi, alienandi*), mais qui consiste précisément dans le droit pour celui-ci de disposer de la chose à son gré, sous réserve des défenses qui lui sont faites. En revanche, la loi insiste sur les restrictions apportées au droit d'auteur dans un intérêt public. Ces limitations sont soigneusement indiquées. Mentionnons en particulier celles qui affectent dans son contenu le droit absolu de l'auteur, et qui sont prévues aux articles 13 à 19. Par exemple : il est licite de reproduire dans les journaux des articles d'autres journaux, si ces articles n'ont pas été munis d'une mention de réserve des droits; toutefois, la reproduction d'articles de nature scientifique ou littéraire n'est pas admise (cfr. art. 13, chiffre 1). Ensuite, tous les droits qui appartiennent à l'auteur sont limités dans le temps. En règle générale, le droit d'auteur s'éteint cinquante ans après la mort du créateur de l'œuvre. Pour les photographies le droit subsiste pendant vingt ans à partir de l'édition (*Erscheinen*) (cfr. art. 20-22).

De plus, la propriété intellectuelle est susceptible d'être transmise en totalité ou en partie (art. 23).

Enfin, elle est en principe un droit territorial, en ce sens qu'elle n'est protégée en Pologne que si l'œuvre a été éditée pour la première fois en Pologne (ou simultanément en Pologne et dans un autre pays), ou si l'auteur est un étranger domicilié en Pologne, ou si l'œuvre a paru d'abord en langue polonaise. Dans tous les autres cas, les œuvres éditées à l'étranger ne jouissent de la protection en Pologne qu'en vertu d'un traité ou par application du principe de la réciprocité (art. 5).

La protection par l'action civile de ce droit patrimonial est, elle aussi, calquée sur celle des droits réels : aussi bien la loi distingue-t-elle entre l'action réelle et l'action personnelle (*actio in rem, actio in personam*). La première (art. 55) se dirige contre quiconque s'attribue le droit absolu ou les prérogatives exclusives de l'auteur (par exemple l'éditeur X fait imprimer un plus grand nombre d'exemplaires que celui qui était fixé par contrat; Y représente illicitement le drame de l'auteur, etc.). La seconde action, personnelle celle-là (art. 57), se dirige contre celui qui, sans s'arroger les prérogatives appartenant à l'auteur, inflige illicitement (*schuldweise*) un dommage au bien. (Il brûle le manuscrit ou le tableau, ou diminue, par une annonce sciemment inexacte, la force d'attraction et par conséquent la valeur pécuniaire de l'œuvre, etc.)

2. Le second droit (le droit de la personnalité, droit moral) est, comme on le sait, général et indépendant. Pourtant, il apparaît aussi comme phénomène concomitant dans la protection d'autres droits, et notamment des droits pécuniaires, et présente à ce titre une importance toute spéciale dans le domaine du droit d'auteur, en raison de l'intérêt profond que l'auteur porte à l'œuvre issue de sa faculté créatrice, intérêt qui va souvent jusqu'à l'amour. C'est pourquoi la loi a fait entrer dans le cadre de ses dispositions les émanations du droit de la personnalité, en tant que ces dernières s'appliquent à l'auteur, et en particulier l'action qui résulte de ce droit (art. 12, 58 et 59). D'après ces dispositions, le droit personnel de l'auteur est universel (non pas territorial) et illimité dans le temps. Il s'ensuit que l'auteur est en mesure de le faire valoir même si son droit pécuniaire est éteint, ou n'a pas du tout pris naissance (p. ex. il s'agit de l'œuvre d'un Chinois éditée en Chine), ou ne peut pas être exercé par lui (l'auteur) en raison des limitations d'ordre public, ou d'une cession intervenue. Le droit de la personnalité est par essence inaliénable; il demeure attaché à l'auteur, même si celui-ci cède en totalité son droit pécuniaire à des tiers. Il est vrai qu'après sa mort certaines personnes qui lui étaient proches pourront faire valoir ce droit moral puisqu'elles « continuent la personne du défunt » (*personam defuncti sustinent*) en ce qui concerne les intérêts de l'esprit, et cela quand bien même elles n'auraient point qualité d'héritiers (art. 59). Dans mon avant-projet j'avais accordé subsidiairement une action au Ministre des Beaux-Arts et de la Culture (maintenant le Ministre de l'Instruction publique) en considération des intérêts généraux auxquels est liée la protection du droit moral. Mais

ma proposition a été rejetée par la Commission de codification. Je le regrette d'autant plus que je viens de découvrir à l'article 24 de la nouvelle loi italienne une disposition qui se rapproche beaucoup de mon idée.

Il n'est pas facile de déterminer le contenu du droit moral de l'auteur. La doctrine a entrepris de le faire, mais elle n'y est pas parvenue, malgré les travaux remarquables de *Jhering* (*Actio injuriarum aestimatoria*), d'*Otto Gierke* et de *Spaeker*, et je doute qu'elle y arrive jamais. Aussi bien la loi polonaise, dans son article 58, — l'article essentiel pour le droit moral de l'auteur, — s'est-elle bornée à déterminer le contenu possible (les effets) du droit et la naissance de celui-ci (les conditions), en citant comme exemples une série d'atteintes au droit personnel de l'auteur. Cet article 58 a la teneur suivante dans la traduction française qui n'est probablement pas d'une absolue fidélité :

Quand bien même le droit d'auteur n'aurait jamais existé ou serait éteint, ou aurait été cédé à d'autres personnes, ou serait sans effet suivant les dispositions des articles 13 à 15, l'auteur victime d'un dommage (tort) affectant les rapports personnels qui l'unissent à son œuvre peut requérir, sans préjudice des actions prévues aux articles 55 à 57 (actions pécuniaires absolues et relatives découlant du droit patrimonial), la cessation des actes illicites et la suppression de leurs effets, en particulier la rétractation publique (*öffentlicher Widerruf*) ou une autre déclaration officielle, la publication du jugement dans des périodiques et autres satisfactions. Si l'acte a été commis avec préméditation, le tribunal pourra, à la demande du lésé (de l'offensé), accorder à celui-ci, outre l'indemnité pour le dommage et les autres préjudices personnels subis, une somme d'argent (amende, *Busse*), dont le montant sera fixé en tenant équitablement compte des circonstances.

Il y a dommage personnel dans le sens ci-dessus, lorsque quelqu'un s'attribue la paternité de l'œuvre d'autrui, le nom ou le pseudonyme de l'auteur; lorsque quelqu'un ne cite pas dans son œuvre l'auteur ou la source qui l'ont inspiré, de telle sorte qu'une confusion paraît possible relativement à la question de la paternité, ou bien lorsqu'il indique faussement l'auteur ou la source; lorsque quelqu'un publie une œuvre contrairement à la volonté de l'auteur, ou la publie en y apportant des modifications, adjonctions ou coupures qui en altèrent le sens ou qui portent atteinte à la dignité de l'œuvre (littéraire ou artistique); lorsque quelqu'un publie l'œuvre avec une particulière négligence; lorsque quelqu'un procède à des changements dans le texte d'une œuvre littéraire ou dans la réalisation d'une œuvre artistique (*Bild*), lorsqu'il appose sur l'œuvre artistique le nom de l'auteur contrairement à la volonté de celui-ci, ou établit d'autre manière la filiation de l'ouvrage; lorsque quelqu'un déprécie dans une critique la valeur littéraire, artistique ou scientifique d'une œuvre par un exposé sciemment inexact des faits, etc.

II. — L'article 1^{er}, al. 1, définit de la façon suivante, en termes abstraits et pour autant qu'une traduction littérale est possible, l'objet du droit d'auteur :

Est objet du droit d'auteur toute manifestation d'une activité de l'esprit où se révèle une force créatrice personnelle, à partir du moment où cette manifestation est apparue (à été fixée, clarifiée, façonnée) dans le monde extérieur sous une forme quelconque, par la parole, l'écriture, l'impression, le dessin, la couleur, la plastique, le son, la mimique, la rythmique, etc.

(L'article 1^{er} a été rédigé par *Przesmycki*).

Cette définition met deux critères au premier plan :

1. L'originalité de la création, découlant du fait que l'auteur, grâce à son individualité, a marqué l'œuvre du sceau de sa personnalité, de telle sorte que l'œuvre apparait comme son œuvre. Les adjectifs « personnelle » et « créatrice » constituent dans l'article 1^{er} un pléonasme inutile et même nuisible au sens, pléonasme provoqué par l'adjonction de l'expression *twórczość* (force créatrice), contrairement à la solution adoptée dans le projet de la Commission de codification, laquelle s'était bornée à mettre l'accent sur l'élément représenté par la personnalité de l'auteur (*pietno osobiste*).

2. L'autre critère réside dans la nécessité, pour l'activité spirituelle et individuelle de l'auteur, que celle-ci soit fixée dans une forme, qu'elle se cristallise, fût-ce passagèrement et ne serait-ce que dans la parole, afin de pouvoir être communiquée à d'autres et de revêtir le caractère d'un produit (*œuvre, utwór*).

Le second alinéa de l'article 1^{er} commence par les mots : « sont notamment visés », à la suite desquels vient une énumération des principales œuvres littéraires et artistiques qu'embrasse la formule du premier alinéa. L'énumération est plus détaillée que celle, par exemple, qui figure à l'article 2 de la Convention de Berne révisée, et elle est faite d'après un seul et même point de vue, de telle sorte qu'on a pu éviter, dans la désignation des objets, les divergences qui se rencontrent dans plusieurs lois récentes sur la propriété littéraire, où les livres et écrits du domaine de la littérature sont opposés aux œuvres dramatiques.

Étant donné le but de mon article, je n'entreprendrai pas ici l'analyse de la notion circonscrite dans l'article 1^{er}. On a écrit beaucoup de choses excellentes sur la manière dont il fallait comprendre, en philosophie ou en droit, la notion de l'objet du droit d'auteur, et ces travaux pourront servir à l'interprétation de l'article 1^{er}. Je me contenterai de relever ceci : les termes employés par l'article 1^{er} sont assez larges pour embrasser des œuvres qui ne sauraient

être considérées comme relevant de la littérature, de l'art ou de la science, même si l'on fait rentrer dans la littérature des livres de cuisine, des calendriers, des indicateurs de logements, des livres d'adresses, etc., en tenant compte de la manière originale dont le contenu de ces publications est présenté et ordonné. Le but de l'article 1^{er} est de placer sous l'égide de la loi toute production d'auteur (*Urheberschaft*), de façon que, par exemple, les travaux d'un ingénieur bénéficient aussi de la protection, s'ils comportent une solution originale de problèmes techniques (cfr. art. 1^{er}, alinéa 3, de la nouvelle loi italienne)⁽¹⁾. Si la loi polonaise sur le droit d'auteur ne s'applique pas aux inventions, dessins et modèles, c'est simplement parce que ces catégories de créations de l'esprit sont protégées par une loi spéciale de l'année 1924, et que, comme on le sait, la loi spéciale déroge à la loi générale (*lex specialis derogat generali*).

Mais il va sans dire qu'une découverte scientifique, quelque précieuse qu'elle puisse être, ne sera jamais l'objet de la protection au sens de l'article 1^{er}. Une telle découverte, en effet, est le résultat d'une activité qui s'exerce dans l'ordre de la recherche et de la connaissance et non dans celui de la création ; la personnalité du savant ne se révèle pas dans les progrès qu'il fait faire à la science. Ce n'est que sur l'exposé scientifique d'une découverte que l'auteur de celle-ci peut mettre l'empreinte de sa personnalité ; c'est pourquoi la protection du droit d'auteur ne s'étend qu'à cet exposé.

III. — La loi distingue en son article 2 entre les droits d'auteur « dépendants » et « indépendants », et elle prend soin de maintenir cette distinction jusqu'au bout (p. ex. dans l'art. 30)⁽²⁾. Le droit d'auteur est dit dépendant lorsqu'il n'est pas possible de l'exercer (en procédant à la diffusion de l'œuvre) sans exercer un autre droit absolu, en particulier un droit d'auteur encore existant. En conséquence, si le titulaire d'un droit d'auteur dépendant prétend exercer son droit sans commettre d'acte illicite, il faut qu'il se munisse de l'autorisation du titulaire du droit absolu, du droit d'auteur en particulier. Sont considérés comme droits dépendants : les droits du traducteur d'une œuvre littéraire encore protégée, les adaptations d'une œuvre musicale aux instruments mécaniques de reproduction, etc., mais aussi le droit d'auteur de l'artiste sur le portrait qu'il a exécuté, attendu que ce

(1) Voici ce texte : « Sont également considérés comme œuvres scientifiques les projets de travaux d'ingénieurs, lorsqu'ils constituent des solutions originales de problèmes techniques. » (Réd.)

(2) Cet article prévoit que, sauf convention contraire, l'auteur ne perd pas, en cas de cession du droit d'auteur, le droit exclusif d'autoriser l'exercice des droits d'auteur dépendants (art. 2). (Réd.)

droit d'auteur ne peut pas être exercé sans l'assentiment de la personne représentée à laquelle l'article 18 de la loi accorde un droit absolu sur son image.

Les droits d'auteur dépendants forment en quelque sorte le pendant des brevets de dépendance.

IV. — Une proposition faite par M. *Przesmycki* au sein de la Commission de codification suscita un vif débat : il s'agissait d'introduire en Pologne le régime du domaine public payant pour toutes les œuvres dont la période de protection serait expirée. Cette idée, on le sait, vient d'être sanctionnée dans les articles 34 et 35 de la nouvelle loi italienne. La Commission de codification a décidé de ne point accueillir dans la loi de dispositions de ce genre : elle s'est contentée de voter une résolution qui provoqua au Sejm⁽¹⁾ une proposition tendant à l'élaboration d'une loi spéciale sur cet objet. On ne sait encore trop, pour le moment, quel sera le sort de cette proposition.

F. ZOLL,
D' en droit,
professeur à l'Université de Cracovie.

LE NOUVEAU DÉCRET-LOI ITALIEN SUR LE DROIT D'AUTEUR

du 7 novembre 1925

Rectification

Ensuite d'un accident survenu lors de la composition de notre précédent numéro, la dernière phrase de la première colonne de la page 95 a été tronquée. Nous rétablissons ici dans son intégrité le texte incomplètement reproduit :

Quant à la récitation en public d'œuvres ou de fragments d'œuvres protégées, elle est une manière de les exploiter, elle ne pouvait pas, par conséquent, ne pas être réservée à l'auteur.

DEUXIÈME ARTICLE⁽²⁾

3. Collaboration

Depuis longtemps le problème de la collaboration sollicite l'esprit de finesse des spécialistes du droit d'auteur. Si nous nous proposons d'examiner maintenant les dispositions de la loi italienne qui s'y rattachent, c'est parce que la collaboration affecte très directement l'étendue du droit de propriété littéraire et artistique. Il est aisé de comprendre pourquoi. Lorsque deux ou plusieurs personnes ont travaillé au même ouvrage, elles bénéficient en commun des prérogatives attachées à la qualité d'auteur. Le droit de chacun des collaborateurs s'étend sur toute l'œuvre, mais ne peut être exercé

(1) Diète polonaise.

(2) Voir *Droit d'Auteur*, 1926, p. 91.

que conjointement avec le droit de l'autre. Pourtant il arrive que l'œuvre ne soit pas exploitée dans son intégralité : tel fragment d'une partition d'opéra figure au programme d'un concert symphonique, tel tango d'opérette préside dans les dancings publics aux agitations rythmées des fidèles de Terpsichore. Comment traiter ces exécutions séparées d'une musique écrite primitivement pour la scène et qui continue, détachée des paroles qu'elle soulignait, une carrière souvent fructueuse ? Nulle difficulté si l'œuvre dramatico-musicale est sortie d'un seul et même cerveau d'artiste. On sait toutefois que, d'ordinaire, librettiste et musicien sont deux. Ils collaborent, conjuguent leurs talents et affrontent la scène en frères d'armes. La bataille gagnée — ou perdue — les alliés se séparent ou peuvent se séparer : cela s'est vu même en d'autres domaines.

Au total il y a collaboration et collaboration.

Celle des frères de Goncourt ou des frères Tharaud, par exemple, a produit des œuvres non seulement indivisibles *en droit*, mais véritablement unes *en fait*, où il est impossible au lecteur de discerner la part de chaque co-auteur. Il y a fusion entière et définitive des éléments qui constituent l'ouvrage. De même qu'un fleuve emporte et mêle tous ses affluents et roule vers la mer des milliards de molécules d'eau oubliées de leur origine, de même une œuvre écrite vraiment en collaboration est le résultat d'une infinité d'efforts conjugués de telle sorte qu'il ne saurait être question de les attribuer à l'un plutôt qu'à l'autre des co-auteurs. La collaboration *propre ou authentique* est un phénomène psychologique que nous croyons relativement rare et dont l'analyse doit être très délicate. Il nous paraît, en tout cas, que seuls les intéressés seront en mesure de donner sur de semblables procédés de travail des indications suffisamment précises. Le public ne peut que constater son impuissance à distinguer, dans l'œuvre, l'apport personnel de chaque collaborateur. L'ouvrage né d'une collaboration authentique appartient en commun à tous les co-auteurs. Ceux-ci ont tous les mêmes droits sur l'ensemble de la création à laquelle ils ont participé dans une mesure qu'il n'y a pas lieu de déterminer exactement. Cette situation n'est pas sans offrir quelque analogie avec la propriété commune des articles 652 à 654 du Code civil suisse. En ce qui concerne en particulier le droit de disposer de la chose, c'est-à-dire, en l'espèce, de l'œuvre, nous croyons qu'il ne pourra s'exercer en principe qu'en vertu d'une décision unanime des communistes, faute de quoi on appliquera l'adage : *in pari causa melior est causa prohibentis*.

En France, la doctrine et la jurisprudence s'inspirent naturellement de la même idée, puisqu'elles admettent l'indivisibilité juridique dans certains cas où il existe manifestement une divisibilité de fait (œuvres dramatico-musicales). En Allemagne, les esprits ont évolué. Avant les lois de 1901 sur la propriété littéraire et musicale d'une part et artistique d'autre part, on estimait généralement, avec Gierke, que les personnes ayant créé une œuvre en commun, sans qu'il fût possible de disjoindre leurs apports respectifs, jouissaient d'un droit de propriété commune sur l'ensemble (*Rechtsgemeinschaft zur gesamten Hand*). Mais la législation allemande actuelle applique à l'hypothèse que nous envisageons les règles de la communauté par quotes-parts (*Gemeinschaft nach Bruchteilen*).

Il est permis de penser que ce changement d'opinion ne se justifiait guère. Peut-être s'expliquait-il en quelque mesure, puisque le Code civil allemand contient, aux articles 742 à 758, des dispositions très précises sur ladite communauté. Au point de vue des conséquences, nous nous bornerons à relever ceci : dans la communauté par quotes-parts, aussi bien que dans celle qui résulte de la propriété en main commune, le droit de disposer de la chose est subordonné au consentement de tous les intéressés. Mais l'article 747 du Code civil allemand nous apprend que chaque coparticipant (d'une communauté par quotes-parts) peut accomplir des actes de disposition relativement à sa part, c'est-à-dire qu'il peut disposer des droits attachés à celle-ci, soit en particulier se faire remplacer par un cessionnaire. Ce qui ne laisse pas d'être assez grave. En effet, même une œuvre divisible *de facto* peut être le fruit d'une collaboration où jouent des rapports personnels délicats. Entre le librettiste et le compositeur d'un opéra, l'échange des conseils et des impressions créera souvent des liens qu'il semble dangereux de rompre par la substitution d'un tiers à l'un des collaborateurs. *A fortiori* cette substitution paraîtra-t-elle fâcheuse, s'il s'agit d'une œuvre matériellement indivisible.

Parmi les pays qui ont suivi l'exemple de l'Allemagne, il faut citer la Suisse, où les collaborateurs doivent se mettre d'accord avant de disposer de leur droit sur l'ensemble de l'œuvre, mais où, cependant, chacun d'eux est autorisé à poursuivre les atteintes aux droits de la communauté et à disposer de sa part⁽¹⁾. Le législateur italien,

(1) Cfr. loi suisse de 1922 sur le droit d'auteur, art. 7. — Le droit réservé aux collaborateurs de disposer de leur part comprend, nous dit le message à l'appui du projet de loi suisse actuelle sur le droit d'auteur, « les droits particuliers tels que celui de participer au droit de disposer de l'œuvre ou de bénéficier d'une part proportionnelle du profit tiré de celle-ci ».

ce nous semble, s'est rallié à un système analogue. Il pose en principe (loi du 7 novembre 1925, art. 18, al. 1) que, si le droit d'auteur appartient en commun à plusieurs personnes, il est présumé, jusqu'à preuve contraire, que toutes en ont une part égale : les collaborateurs authentiques sont donc assimilés à des copropriétaires ou des copartageants et non à des propriétaires en main commune. Nous trouvons ensuite dans la loi la règle qui prescrit le consentement unanime des intéressés s'il s'agit d'exploiter l'œuvre (art. 18, al. 2). Toutefois, le précepte *in pari causa melior est causa prohibentis* n'a pas absolument triomphé en Italie : s'il y a désaccord, la décision compète à l'autorité judiciaire et celle-ci peut ordonner les mesures nécessaires pour la protection des intéressés (art. 18, al. 3).

Nous avons parlé de collaboration propre ou authentique. Il est temps d'envisager celle que nous sommes enclins à qualifier d'*inauthentique* parce qu'elle ne produit pas des œuvres matériellement indivisibles. La collaboration inauthentique est fréquente : elle unit le librettiste et le compositeur de musique, qui travaillent de compagnie à un opéra ou une opérette ; ou bien le scénariste et le metteur en scène qui réalisent, souvent aidés d'autres concours encore, un film cinématographique. L'ouvrage qui sort de ces efforts combinés peut avoir une très belle unité artistique, il n'en est pas moins composite : la partition d'un opéra est distincte du livret, le scénario d'un film ne se confond pas avec la mise en scène de l'action. En principe, évidemment, l'œuvre créée par le talent et l'activité de plusieurs doit être exploitée sous sa forme intégrale : le drame musical prendra vie sur la scène, le drame cinématographique sur l'écran. Mais la partition des opéras et opérettes est fréquemment exécutée seule dans les concerts, et tel scénario cinématographique se prêtera peut-être à la publication en librairie. Cette mise en valeur séparée d'un des éléments constitutifs de l'œuvre profitera-t-elle à tous les collaborateurs, ou exclusivement à celui qui est l'auteur de la musique jouée ou du scénario publié ? La question ne se pose pas en Allemagne, où l'article 5 de la loi de 1901/1910 sur le droit d'auteur afférent aux œuvres littéraires et musicales dispose que lorsqu'un écrit sert de texte à une œuvre musicale, ou lorsqu'il est accompagné d'illustrations, les auteurs de chacune de ces créations gardent de toute façon des droits distincts sur leur œuvre personnelle. Aux yeux du législateur allemand *il n'y a qu'une collaboration possible* : celle que nous avons appelée propre ou authentique, et qui produit uniquement des œuvres indivisibles en fait. A cette indivisibilité matérielle corres-

pond l'indivisibilité juridique. Mais dès qu'il y a divisibilité de fait, la loi allemande repousse toute idée de collaboration; elle ne connaît plus qu'une juxtaposition d'œuvres susceptibles d'être détachées les unes des autres et exploitées séparément. Et, conséquence naturelle de cette théorie, le librettiste qui met en vente son livret, le compositeur qui fait exécuter dans un concert des fragments de sa partition, n'ont nul besoin de requérir préalablement l'autorisation de leur partenaire. Ils sont libres de disposer à leur gré de leur œuvre personnelle, tant que celle-ci est seule en jeu, d'où il suit qu'ils sont aussi seuls à recueillir les bénéfices de l'exploitation indépendante. Les lois autrichienne de 1920 et suisse de 1922 s'inspirent des mêmes principes. En revanche, on sait que la jurisprudence française s'est établie sur des positions diamétralement opposées, du moins en ce qui touche les œuvres dramatico-musicales. La Cour de cassation a prononcé en effet, dans son arrêt du 7 avril 1925, que ces œuvres étaient juridiquement indivisibles⁽¹⁾. Dès lors, tout acte de disposition visant soit l'œuvre entière, soit la partie musicale ou la partie littéraire, doit être autorisé par les collaborateurs agissant en commun et ceux-ci se partageront les bénéfices réalisés en vertu de leur décision collective (v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 104, 3^e col. et 1926, p. 20; il est vrai que la Cour de cassation française n'a pas encore tranché, sauf erreur, la question des effets de l'exploitation séparée, mais la doctrine française, croyons-nous, est en majeure partie favorable à la solution susindiquée).

En Italie, la nouvelle loi nous semble adhérer, *en principe*, aux idées françaises sur l'indivisibilité juridique de l'œuvre, même lorsque celle-ci résulte d'une collaboration inauthentique qui la rend divisible en fait. Le droit d'auteur sur une œuvre divisible peut appartenir en commun à plusieurs personnes, si celles-ci ont manifesté la volonté de créer une communauté, en concluant, par exemple, un contrat de société. L'article 18, dont nous avons reproduit plus haut la teneur, ne prescrit nullement que les parts des divers titulaires du droit d'auteur ne doivent pas se prêter à la disjonction. Une œuvre dramatico-musicale pourrait donc fort bien passer en Italie pour le produit d'une collaboration. Allons plus loin et disons qu'il ne saurait en être autrement, puisque l'article 28, alinéa 2, de la loi prévoit que, s'il s'agit d'un opéra ou d'une autre œuvre comportant des paroles et de la musique, l'auteur de la partie musicale et celui de la partie littéraire se-

ront considérés comme des collaborateurs. Pourtant le législateur italien ne s'est pas borné à énoncer en cette matière quelques règles générales: il a donné des précisions qui nous paraissent déroger dans une certaine mesure aux règles de la doctrine française. Le droit d'auteur sur une œuvre dramatico-musicale appartient, sauf convention contraire, par moitié à l'auteur de la partie littéraire et par moitié à celui de la partie musicale (art. 19, al. 2, 1^{re} phrase). S'en suit-il que toute exploitation séparée du livret ou de la partition profitera par moitié à chacun des collaborateurs, comme l'exploitation générale de l'ouvrage? Il serait possible de le penser, si la loi n'avait pas prévu le cas. Mais elle l'a prévu dans des termes qui impliquent, à notre avis, une conclusion contraire: l'auteur de la partie littéraire peut reproduire celle-ci et la mettre dans le commerce sans la partie musicale (art. 19, al. 2, 2^e phrase). Il est évident que le législateur ne se serait point donné la peine d'envisager spécialement cette hypothèse, si le mode d'exploitation séparée qu'elle comporte tombait sous le coup de la règle générale établie en matière de collaboration, en d'autres termes s'il fallait que le collaborateur exploitant se munit du consentement de son collègue. Non, il est libre d'agir comme il l'entend et, dès lors, il sera seul aussi à recueillir les profits de son entreprise.

Quant aux droits du compositeur, ils sont définis à l'article 19, alinéa 3: sans préjudice des droits découlant de la collaboration, l'auteur de la partie musicale peut reproduire la partition, même au moyen d'instruments mécaniques, la faire exécuter et la mettre dans le commerce avec les paroles auxquelles elle s'applique. On notera le rappel des droits de la collaboration. Il se justifie parce que le compositeur de musique se voit investi d'un pouvoir de disposition sur la partition et sur le texte. Il est par conséquent juste que le librettiste soit mis en mesure de sauvegarder ses droits. Nous trouvons une disposition analogue à l'article 28, alinéa 2, de la loi allemande, où il est dit que, pour toute œuvre musicale accompagnée de paroles, l'organisateur de la représentation ou de l'exécution n'est tenu de se procurer que le consentement de celui à qui appartient le droit d'auteur sur la partie musicale. On aperçoit d'emblée la *ratio legis* de ce texte: il s'agissait d'éviter aux entrepreneurs de théâtre le soin de traiter avec deux personnes différentes. Mais les rapports du compositeur et du librettiste ne sont pas touchés par cette facilité accordée à des tiers. Il en est de même en Italie: l'auteur de la partition peut disposer de l'œuvre dramatico-musicale entière, à con-

dition que l'auteur du livret soit préservé de tout dommage. Tel est, à nos yeux, le sens des mots: sans préjudice des droits découlant de la collaboration. Et si le compositeur ne songe qu'à tirer parti de son apport personnel, s'il prétend publier sa partition seule ou en faire jouer des fragments dans un concert symphonique? Il conviendrait alors, selon nous, de lui appliquer par analogie l'article 19, alinéa 2, 2^e phrase: ce qui est permis au librettiste doit l'être pareillement à l'auteur de la partition.

Il existe encore une catégorie d'œuvres qui allient la musique aux manifestations d'un autre art: ce sont les ballets et les pantomimes. Ici, c'est l'auteur de l'action chorégraphique ou mimique qui est réputé, à l'égard des tiers, titulaire du droit sur l'œuvre intégrale (art. 19, al. 3). La réserve concernant les droits qui dérivent de la collaboration n'est pas mentionnée: elle est apparemment sous-entendue. Le compositeur peut disposer de la musique: c'est naturel. Et sans doute l'auteur de l'action chorégraphique ou mimique pourrait-il, de son côté, tirer parti de la création qui lui appartient en propre; la loi toutefois ne le dit pas et ce silence s'explique: on ne voit guère qu'il soit possible de danser sans musique ni d'exécuter une pantomime seule, lorsqu'elle a été conçue avec un accompagnement musical.

Les progrès de la cinématographie nous ont valu, dans la loi italienne, les deux articles 20 et 21 qui contiennent *mutatis mutandis* les prescriptions de l'article 19. Comme l'œuvre dramatico-musicale, l'œuvre cinématographique résulte généralement d'une collaboration. La doctrine s'est essayée à l'analyse des différentes activités créatrices qui concourent à l'établissement d'un film. Au Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale à Paris, en juin 1925, il a été admis que l'auteur initial, le scénariste, le metteur en scène et l'éditeur, lorsque ce dernier aura contribué à la réalisation artistique du scénario sur l'écran, devraient bénéficier des mêmes droits de collaboration sur l'œuvre commune (v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 66, 3^e col.). Formule compréhensive et qui mériterait de passer dans le droit positif. Tout au plus pourrait-on se demander si l'auteur initial (le romancier, par exemple), qui aura terminé son œuvre avant que celle-ci serve de point de départ à une adaptation cinématographique est véritablement le collaborateur de ceux qui, plus tard, mettent son récit à l'écran. On estime d'ordinaire que la collaboration suppose une certaine simultanéité dans le travail. Mais il est évident que la théorie de l'Association littéraire et artistique est très

(1) Voir aussi l'arrêt de la Cour d'appel de Paris du 27 février 1918 dans le *Droit d'Auteur*, 1918, p. 120.

avantageuse pour les romanciers et les dramaturges qui, trop souvent, sont atteints dans leur droit moral par des « cinéastes » peu scrupuleux. S'ils sont de par la loi les collaborateurs de ces derniers, ils auront le moyen de se défendre. — Le législateur italien n'est pas allé aussi loin : il s'est borné à prévoir, à moins de convention contraire, des rapports de collaboration entre l'auteur du scénario, celui de la bande cinématographique et le compositeur de musique, si le film est de ceux pour lesquels une partition spéciale a été écrite (art. 20). Des droits d'exploitation distincte sont accordés :

1° à l'auteur du scénario qui a la faculté exclusive de publier son travail séparément ou d'en tirer une œuvre littéraire ou artistique d'une autre nature (art. 21, al. 2) ;

2° au compositeur qui peut publier ou exécuter séparément son œuvre musicale (art. 21, al. 3).

On ne discerne pas bien l'usage particulier que le réalisateur du film pourrait faire de son apport. Aussi la loi italienne est-elle muette sur ce point. Mais elle attribue à l'auteur de la bande cinématographique le même pouvoir de disposition qu'au compositeur d'une partition d'opéra ou d'opérette : il lui appartient de projeter l'œuvre sur l'écran sans le consentement de l'auteur du scénario et du compositeur, pourvu que soient respectés les droits dérivant de la collaboration. En d'autres termes : les tiers traiteront valablement avec l'auteur de la bande cinématographique. Toutefois quelle est au juste la personne ainsi désignée ? Est-ce l'éditeur dont parle la résolution de l'Association littéraire et artistique internationale ? On est tenté de le croire. Seulement l'éditeur sera souvent un pur homme d'affaires à qui il ne semble pas nécessaire de conférer un droit d'auteur originaire. Ou bien dira-t-on que l'éditeur reçoit son titre de collaborateur en vertu d'une cession que lui consentiront les opérateurs qui auront fixé l'œuvre sur le film cinématographique ? Cette cession pourra naturellement résulter d'un contrat ou des circonstances : était-il indispensable d'assurer *de lege* un droit d'auteur à l'éditeur, et si on voulait le faire, n'aurait-il pas été sage de reprendre tout au moins la restriction votée par l'Association : l'éditeur n'étant collaborateur que s'il a contribué à la réalisation artistique du scénario sur l'écran ? Quoi qu'il en soit la jurisprudence précisera la notion de l'auteur de la bande cinématographique (*autore della pellicola cinematografica*).

4. Restrictions apportées au droit d'auteur

Ce sont celles que l'on retrouve, avec des différences peu importantes, dans toutes les

lois relatives à la propriété littéraire et artistique.

a) Relevons tout d'abord que certaines œuvres de l'esprit sont radicalement exclues de la protection pour des motifs tirés de l'intérêt et de l'ordre publics. Ce sont les lois, décrets, règlements et décisions judiciaires et, en général, les actes publiés par l'État et par les administrations publiques. L'article 7, auquel nous empruntons cette énumération, ajoute : « avec les limitations établies par les lois et par les règlements qui en déterminent la publication ». Nous supposons qu'il s'agit là de certaines prescriptions de droit administratif.

b) Les articles, dessins et vignettes publiés par les périodiques sont en principe protégés sans aucune réserve ni formalité. Toutefois, peuvent être reproduits les articles de polémique politique ou administrative, les informations de presse et les nouvelles du jour pourvu que la source soit indiquée et le nom de l'auteur cité, si l'article est signé (art. 4). Cette disposition nous semble très heureuse. Elle protège tout ce qui paraît dans les journaux et les revues, mais autorise la libre reproduction des articles consacrés aux problèmes politiques et administratifs⁽¹⁾ parce que l'opinion publique doit être renseignée sur les questions de cet ordre. Elle doit l'être aussi sur les faits qui constituent l'actualité, d'où l'abandon au domaine public des informations de presse et des nouvelles du jour. Mais il est toujours possible si l'on prend quelque chose quelque part et à quelqu'un *d'avouer* son emprunt. C'est même un devoir élémentaire, bien que fréquemment méconnu, et nous trouvons excellent que la loi italienne l'ait imposé d'une façon systématique. Elle ne distingue pas entre les articles de revue et ceux des journaux et diffère en cela de la Convention de Berne révisée. Cependant, comme elle circonscrit très exactement la faculté de reproduire et adopte à cet effet un critère tiré de la nature de l'article, nous ne croyons pas que les auteurs courent grand danger. Ceux qui seront reproduits auront en définitive intérêt à l'être et bénéficieront de la réclame que leur fera l'indication de la source. Le plus humble reporter, rédacteur des « chiens écrasés » pourra, s'il signe, demander à ses confrères les égards dus à un leader de parti. La Convention de 1908 est moins généreuse puisqu'elle déclare ne pas vouloir s'occuper des nouvelles du jour ou faits divers qui ont le caractère de simples informations de presse (art. 9, al. 3).

c) Les discours prononcés dans les as-

(1) Nous pensons que les termes de « polémique politique ou administrative » doivent s'entendre dans un sens large et s'appliquer à tout article sur un sujet politique ou administratif, même s'il n'y a pas d'adversaire à pourfendre.

semblées publiques, sur des sujets politiques ou administratifs, peuvent être publiés librement dans les actes desdites assemblées ou dans les journaux, mais ne peuvent pas être reproduits d'autre manière sans le consentement de l'auteur (loi italienne, art. 6). En somme, les discours politiques et les articles politiques se ressemblent beaucoup si l'on envisage le but qu'ils poursuivent ; il est donc indiqué d'autoriser également, dans certaines limites, la diffusion des premiers puisque celle des seconds est permise. On notera pourtant que la faculté de reproduire les discours est accordée aux journaux à l'exclusion des revues, ce qui est assez naturel. D'autre part, il est évident que l'auteur doit avoir le droit exclusif de réunir en volume ses morceaux d'éloquence, même s'ils ont été publiés librement dans des périodiques : tel est le sens de la réserve formulée à l'article 6 *in fine*. A ce propos, nous pensons que le même droit est tacitement reconnu au journaliste pour ses articles et que la reproduction prévue à l'article 4, 2^e phrase, concerne seulement les périodiques.

d) Nous arrivons aux emprunts didactiques. A teneur de l'article 22, il est licite de reproduire dans les cbrestomathies destinées à l'enseignement des morceaux d'œuvres d'auteurs vivants ou décédés. Tel est désormais le principe. D'après l'article 40 de l'ancienne loi de 1882, n'était pas une contrefaçon la reproduction d'un ou de plusieurs fragments d'un travail, quand elle n'était pas faite dans le but évident de reproduire une partie de l'œuvre d'autrui pour en tirer profit. Cette disposition, nous a écrit l'Administration d'Italie, a été jugée défectueuse, parce qu'elle ne fixait pas de limites à l'étendue des emprunts et parce qu'elle subordonnait l'existence de la contrefaçon à l'intention de l'emprunteur de tirer un profit matériel de l'ouvrage d'autrui. Il y avait là matière à de graves controverses. Car, observe encore l'Administration italienne, s'il est vrai que les recueils didactiques se proposent généralement de contribuer à la culture, il est non moins vrai qu'ils procurent en même temps un gain à leur auteur et à leur éditeur. La nouvelle loi tranche la difficulté avec une aisance élégante. Après avoir posé le principe relaté plus haut, elle ajoute :

que les morceaux reproduits ne devront jamais excéder trois pages, si l'œuvre complète compte six pages ou davantage, ou la moitié de l'œuvre si elle compte moins de six pages ;

que le titre de l'œuvre, le nom de l'auteur et celui de l'éditeur devront être indiqués ;

qu'une redevance sera versée à l'auteur

ou à ses ayants cause qui sera fixée, en cas de désaccord entre les parties, par le Directeur du Bureau de la propriété intellectuelle. (Application originale du système de la licence obligatoire.)

Bien entendu, les recueils de morceaux choisis ne tombent pas tous sous le coup de l'article 22, mais uniquement ceux qui sont destinés à l'enseignement. Les pages détachées d'écrivains notoires, par exemple, ne peuvent être éditées qu'avec l'assentiment de l'auteur.

e) Le droit de représenter et d'exécuter en public les œuvres dramatiques, dramatico-musicales et musicales est soumis en Italie à une seule et unique limitation : les musiques et fanfares des corps armés de l'État sont dispensées de toute redevance à titre de droit d'auteur pour les concerts qu'elles donnent sans but de lucre (art. 50). En revanche, n'importe quel autre concert, même gratuit, est sujet à redevance s'il est public, c'est-à-dire s'il a lieu en dehors du cercle habituel d'une famille, d'un collège ou d'une école (cfr. art. 10, al. 1). Il suit de là que le droit de représenter en public les œuvres dramatiques et dramatico-musicales est dans tous les cas réservé à l'auteur, mais que les séances de comédie ou de musique données dans le cadre ordinaire d'un collège ou d'une école sont des manifestations privées soustraites à l'emprise du droit d'auteur.

f) Le législateur italien a prévu que dans deux cas, l'exercice du droit d'auteur, par l'auteur ou son ayant cause, devait être autorisé par une autre personne.

D'une part, aucune publication de lettres-missives n'est licite sans le consentement du destinataire ou, si ce dernier est décédé, de ses proches (art. 12); d'autre part, le portrait d'une personne ne peut être publié ni mis dans le commerce sans l'assentiment exprès ou tacite de celle-ci, ou si elle est décédée, de ses proches (art. 11, al. 1). La personne qui a donné son consentement peut même le retirer à charge, par elle, de réparer le dommage (art. 11, al. 2). Toutefois, la publication d'un portrait est absolument libre — ce qui signifie sans doute que l'auteur lui-même ne pourra pas s'y opposer — lorsqu'elle a un but scientifique, didactique et de culture en général, ou lorsqu'elle se rapporte à des faits ou événements d'intérêt public, ou qui se sont produits en public (art. 11, al. 3). Ainsi les journaux illustrés pourront reproduire *de plano* les photographies des notabilités du jour, celles des criminels recherchés par la police, et, dans une conférence, il sera licite de présenter en projection l'image d'un homme célèbre, etc.

Quid, si le consentement nécessaire pour

publier un portrait ou des lettres-missives dépend de plusieurs personnes qui se trouvent en désaccord? Le cas pourra se produire après le décès du destinataire des lettres ou de la personne représentée, lorsque, aux termes de l'article 11, alinéa 1, le conjoint survivant et les fils seront appelés à donner leur assentiment. En pareille occurrence, nous dit l'article 13, l'autorité judiciaire tranche. Il appartiendra donc quelquefois au tribunal de rendre possible la publication d'un portrait ou d'un recueil de lettres-missives : mais seulement si l'autorisation requise par la loi doit être donnée par plusieurs personnes n'arrivant pas à s'entendre. Le destinataire d'une correspondance ou la personne que représente un portrait pourront toujours décider de la publication ou de la non-publication de cette correspondance ou de ce portrait, puisqu'il n'y a pas d'autre consentement à obtenir que le leur. Ce n'est qu'après leur mort que l'article 13 devient, éventuellement, applicable.

g) La loi italienne ne mentionne pas deux restrictions du droit d'auteur généralement admises : savoir la faculté de citer des fragments de l'œuvre d'autrui dans un but de critique ou de polémique, et la liberté de reproduire une telle œuvre si la reproduction est destinée à l'usage personnel et privé de celui qui y procède et n'est point utilisée dans un but de lucre. A proprement parler, le droit de propriété littéraire et artistique n'est pas limité par cette double tolérance. L'auteur ne subit en effet aucune atteinte ni morale ni pécuniaire du chef d'une citation empruntée à l'un de ses ouvrages : nous vivons de la pensée des autres ; il est indispensable que nous puissions reprendre textuellement les passages d'un livre qui ont stimulé le travail de notre esprit. Il y a même là une sorte de probité : nous mettons le lecteur en mesure d'apprécier l'intensité et la valeur de nos réactions intellectuelles. Rappelons du reste que, dès 1885, le droit de citation était considéré comme tacitement reconnu par toutes les législations qui ne le sanctionnaient pas *expressis verbis* (v. *Droit d'Auteur*, 1924, p. 32, 3^e col.).

Quant à la reproduction pour l'usage personnel et privé, elle n'est pas davantage dommageable à l'auteur, si elle ne s'accompagne pas d'une intention de lucre. Il n'y a donc aucune raison de l'interdire. Et d'ailleurs, comment s'y prendrait-on pour le faire? L'auteur qui vend un exemplaire de son œuvre à un tiers, autorise par là même l'acheteur à disposer librement de la chose acquise, pourvu que ce dernier s'abstienne de tout acte qui impliquerait une atteinte au droit de propriété littéraire ou artistique.

h) Le titulaire du droit d'auteur peut

être exproprié de son droit pour cause d'utilité publique ou par voie d'exécution forcée (art. 55 à 57). Cependant, l'expropriation pour cause d'utilité publique n'est pas praticable du vivant de l'auteur pour obtenir la publication d'une ou plusieurs de ses œuvres (art. 55, al. 1). Tant que l'auteur en demeure le titulaire, le droit de reproduire ses œuvres est insaisissable. Lorsque le droit a passé à une autre personne, il devient saisissable, s'il s'agit d'une œuvre publiée ou d'une œuvre inédite que l'auteur avait destinée à la publication. La preuve de l'intention manifestée par l'auteur de publier l'œuvre doit être faite par écrit ou résulter de faits importants, précis et concordants entre eux (art. 56 et 57).

(A suivre.)

Correspondance

Lettre de France

Suite du procès relatif aux œuvres de Corot, Courbet, Sisley, Rodin. Reproduction de tableaux ou statues dans un livre d'histoire. Du droit des héritiers quand l'artiste s'est dépossédé de ses œuvres, et en cas de prolongation légale de la propriété artistique. — L'« Ariane » de Rodin. Refus de livraison. Droits réciproques du sculpteur et de l'auteur de la commande. — De la confiscation d'objets contrefaits détenus par des tiers étrangers aux poursuites. Affaires Saint-Saëns et Maurice Barrés. — De la publication des lettres missives; droits respectifs des destinataires ou des propriétaires des lettres et des héritiers de l'écrivain. Lettres de Barrés.

ALBERT VAUNOIS.

Congrès et assemblées

XXXV^e CONGRÈS de L'ASSOCIATION LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE INTERNATIONALE

PROGRAMME

Au moment de clore le XXXV^e Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale, tenu à Paris en juin 1925, M. le président Maillard souhaitait que les prochaines assises de l'Association qu'il préside avec tant d'autorité pussent avoir lieu dans une des républiques nouvelles de l'Europe orientale ou centrale. Ce vœu devait se réaliser : la Pologne s'est chargée de l'organisation du Congrès de 1926 qui aura lieu du 27 au 30 septembre à Varsovie. Un comité d'organisation s'est constitué dans cette ville sous la présidence de M. Zénon Przesmycki, ancien ministre des Beaux-Arts. Les séances auront lieu dans les salles de la fondation Mianowski, Palais Staszyc. Le programme des travaux comprend six objets principaux, savoir⁽¹⁾ :

- 1° l'histoire des travaux préparatoires de la nouvelle loi polonaise sur le droit d'auteur, du 29 mars 1926, par un membre du Comité polonais d'organisation ;
- 2° l'exposé de la loi polonaise sur le droit d'auteur, qui sera suivi de l'examen de

certain points spéciaux (œuvres protégées, champ d'application de la loi, bénéficiaires de la loi, droits dérivés, de traduction, d'adaptation, de transposition, etc., droit pécuniaire et droit moral, contrat d'édition, mandataires des auteurs, procédure, atteintes aux droits de l'auteur, dispositions pénales, mesures transitoires) ;

- 3° l'étude des questions complémentaires proposées par le Comité polonais d'organisation (rôle des intermédiaires pour la cession du droit de représentation, impôt sur l'héritage du droit d'auteur) ;
- 4° le problème du domaine public payant (projet de loi spécial à l'étude en Pologne) ;
- 5° l'examen de la situation du droit d'auteur au point de vue de la loi et de la jurisprudence dans les divers pays et la revue des événements concernant la propriété littéraire pendant la période 1925-1926 ;
- 6° un échange de vues sur les modifications à apporter à la Convention de Berne révisée par la prochaine Conférence de Rome.

On voit que les sujets qui seront traités ne manquent ni d'intérêt ni d'actualité. Il sera notamment très utile de recueillir les idées de l'association sur la tâche de la Conférence de Rome.

Après la clôture des travaux, les congressistes se rendront le 1^{er} octobre à Cracovie, où ils séjourneront un à deux jours. Ensuite retour par Prague, où une courte prise de contact est prévue avec le groupe tchécoslovaque nouvellement constitué⁽¹⁾ de l'Association.

Ce programme a de quoi tenter ceux qui aiment la propriété littéraire et les voyages.

Nouvelles diverses

La Confédération internationale des auteurs et compositeurs de musique

Un important Congrès international des sociétés d'auteurs et de compositeurs dramatiques s'est tenu à Paris en juin 1926. Il y a été beaucoup question de la nouvelle loi italienne sur le droit d'auteur qui obtient d'ailleurs un peu partout une excellente presse. Mais la séance la plus importante du congrès a été la dernière, celle du 16 juin 1926, tenue sous la présidence de M. Robert de Flers, et au cours de laquelle ont été discutés et arrêtés définitivement, d'après un projet rédigé par M. Grünebaum-Ballin, les statuts d'une Confédération internatio-

nale des sociétés d'auteurs et de compositeurs dramatiques.

La Confédération poursuit les buts suivants :

- 1° améliorer et unifier l'organisation interne des diverses sociétés adhérentes, notamment en vue d'assurer une protection plus efficace des droits matériels et moraux des auteurs et compositeurs, tels qu'ils résultent des législations en vigueur, et d'établir les meilleures modalités de perception des sommes qui leur sont dues ;
- 2° travailler de concert avec les autres associations internationales intéressées, à faire reconnaître, dans les pays où elle n'est pas encore reconnue et protégée, la propriété littéraire, ainsi qu'à améliorer les diverses législations nationales et la législation internationale sur la propriété littéraire et artistique, sur les droits matériels et moraux des auteurs et compositeurs tombés dans le domaine « public » ;
- 3° créer un centre de documentation et d'information permettant aux diverses sociétés adhérentes de fournir à leurs membres les garanties les plus efficaces en ce qui concerne les traductions et adaptations de leurs pièces en langue étrangère et de leur procurer les moyens d'assurer la diffusion de leurs ouvrages ;
- 4° et d'une manière générale étudier en commun tous les problèmes intéressant l'art dramatique sous ses diverses formes, les questions touchant le cinématographe et la radiophonie, ainsi que tout ce qui a trait à la profession d'auteur dramatique et de compositeur.

Le siège de la Confédération est à Paris, où seront concentrés également les services administratifs et les archives. Les affaires courantes seront gérées par un secrétaire général assisté de quatre secrétaires adjoints. Au secrétariat général est annexé un bureau d'études comprenant un délégué par société adhérente, éventuellement assisté d'un expert pouvant être choisi même en dehors des membres de cette dernière. La Confédération est représentée par son président, son vice-président et le secrétaire général auprès de la Société des Nations et des diverses organisations qui dépendent de l'institution de Genève.

En principe, il est prévu que les sociétés fédérées se réunissent une fois par an en congrès. Chaque congrès fixe le lieu et l'époque des prochaines assises. Les décisions sont prises à la majorité des deux tiers des votants. Seul, le texte français des statuts fait foi, mais chaque société peut en faire établir une traduction dans sa langue. Un exemplaire de ces diverses traductions doit être déposé dans les archives du secrétariat général.

On peut attendre beaucoup de bien de l'activité de ce nouvel organisme. Il nous semble en particulier tout désigné pour étudier, en liaison avec d'autres institutions, nous songeons par exemple à l'Institut international de coopération intellectuelle,

(1) Au dernier moment nous apprenons qu'ont été ajoutées à l'ordre du jour : l'étude du projet de loi-type de l'Association et la question du droit de suite.

(1) En exécution d'un vœu formulé au Congrès de Paris (v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 68, 2^e col.).

le difficile problème de la répartition des droits d'auteur radiophoniques sur le terrain international⁽¹⁾.

Bibliographie

ANNUAIRE DRAMATIQUE ET MUSICAL BELGE, édition de 1926. Un volume de 676 pages, 10×15 cm. Administration : 79, rue de Flandre, Vilvorde.

L'édition la plus récente de cet utile répertoire est conçue sur le même plan que les précédentes : elle rendra certainement aux intéressés les mêmes services. En fait de données internationales, elle renferme le texte de la Convention de Berne révisée, l'énumération des pays qui ont adhéré à l'Union pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, une notice générale sur cette union et un tableau des délais de protection adoptés par les lois des divers pays unionistes. Nous avons eu la curiosité de comparer les indications de ce tableau avec celles qui figurent dans le *Droit d'Auteur* du 15 avril 1926, p. 41. Il y a concordance presque absolue. La seule petite inexactitude que nous ayons relevée concerne le délai bulgare qui ne part pas du jour du décès de l'auteur, mais du 1^{er} janvier de l'année au cours de laquelle ce décès s'est produit (comme dans les provinces polonaises jadis russes, sous le régime antérieur à la nouvelle loi polonaise). Nous sommes d'autant plus à l'aise pour rectifier cette légère erreur qu'elle nous est imputable : la rédaction de l'annuaire belge nous avait en effet consultés avant de publier son tableau, et nous avons omis de lui proposer la correction que nous nous permettons de faire ici, guidés par le proverbe mieux vaut tard que jamais.

Dans la prochaine édition, des changements importants devront être consignés : l'Italie a introduit dans sa législation le délai franco-belge, la Pologne de même⁽²⁾; quant à la Tchécoslovaquie, elle est, si nous sommes bien informés, à la veille de le faire, si bien que la réforme sera sans doute accomplie en 1927.

LIVRE D'OR DU CINQUANTENAIRE DES JURIDICTIONS MIXTES D'ÉGYPTE, édité sous le patronage du Conseil de l'Ordre des avocats par le *Journal des Tribunaux mixtes*. 1 volume de 522 pages, 24×33 cm.

Nous avons déjà signalé à nos lecteurs cette publication commémorative qui fait le plus grand honneur à ceux qui l'ont entreprise et menée à chef. Les juridictions mixtes d'Égypte se sont révélées au cours de leur premier demi-siècle d'existence une

création juridique d'une incontestable utilité. Ils ont appliqué dans un pays d'ancienne culture les principes du droit moderne européen, au moment où ce pays, « après des siècles de léthargie », s'est senti appelé à reprendre sa place parmi les États civilisés. Soyons plus précis : ce sont, en fait, les codes français issus de la Révolution qui servent en Égypte à la solution des procès mixtes. « Dès le début des négociations, écrit M. Salvatore Messina⁽¹⁾, le consentement général fut acquis sur l'opportunité d'avoir recours à une législation de « type latin. » Un avocat du Barreau d'Alexandrie, M^e Manoury, reçut la mission de mettre sur pied la nouvelle législation. Il accomplit sa tâche en quelques mois, compilant, durant ce court espace de temps, six codes mixtes. En réalité, une véritable compilation n'eut pas lieu. Ce qui se produisit c'est une réception, presque totale, de la législation française en Égypte, « législation reproduite « presque littéralement là où elle n'a pas « été condensée, ou adaptée plus ou moins « soigneusement aux conditions locales, ou « mutilée sans aucune raison apparente »⁽²⁾.

Ce procédé de transplantation a parfaitement réussi. Au premier abord on peut s'en étonner. Le droit d'un peuple n'est-il pas toujours le résultat d'un travail lent, essentiellement collectif? C'était la thèse de Savigny, qui reste juste et n'a été infirmée en Égypte que pour l'observateur superficiel. En effet, si le droit français « est devenu la loi générale et fondamentale de la vie juridique égyptienne »⁽³⁾, c'est parce qu'il répondait aux besoins du pays, et, s'il répondait aux besoins, c'est parce qu'en définitive l'Égypte n'avait jamais cessé d'être mêlée — d'un peu plus près ou d'un peu plus loin — au grand courant de la civilisation méditerranéenne. Avant la conquête arabe, elle s'était assimilée profondément les institutions romaines et romano-byzantines. Le droit romain était enseigné, à l'Université de Beyrouth, par des professeurs éminents comme *Eudoxius* et *Stephanos*; à Alexandrie il était appliqué par un praticien célèbre comme *Athanasius* dit le *Scolastique*. A Ermopolis, en Thébaidé, naquit *Théodore*, avocat fameux, auteur du *Breviarium novel-larum*. Plus tard, les conquérants arabes subirent en Égypte l'influence des vaincus, plus civilisés que les vainqueurs. Phénomène dont l'histoire nous offre maint exemplé. Au Moyen âge, les républiques et villes marchandes d'Italie et de France entretenaient de fréquentes relations avec les pays musulmans : les privilèges capitulaires en témoignent, qui combinaient les institutions juridiques issues du droit romain avec celles dont la base était la révélation coranique. Enfin, bien avant la réforme judiciaire de 1876, les Tribunaux de commerce égyptiens organisés pour satisfaire aux nécessités d'un trafic toujours plus intense appliquaient déjà

la législation française. Il est donc bien permis de dire qu'au moment où les juridictions mixtes ont été créées, les principes du droit français avaient solidement pris racine dans la conscience juridique égyptienne.

Pourtant, la législation mixte d'Égypte n'est pas sans lacune. C'est ainsi qu'il n'existe aucune loi égyptienne régissant la propriété littéraire, artistique et industrielle. Il a fallu que la juridiction mixte suppléât à ce manque en bâtissant toute une jurisprudence sur les principes généraux du droit. La Cour d'appel mixte d'Alexandrie, dans son arrêt du 8 mai 1889, a déclaré que le droit de l'auteur sur son œuvre était un véritable droit de propriété et qu'en l'absence d'une loi spéciale sur la propriété littéraire et artistique en Égypte, cette propriété se trouvait placée sous la sauvegarde du droit naturel et de l'équité, et qu'il était de principe en droit que toute atteinte portée à la propriété d'autrui donnait lieu à une action contre celui qui en était l'auteur⁽⁴⁾. La Cour a par la suite protégé le droit de l'auteur sur ses œuvres littéraires parues dans les journaux⁽⁵⁾, et elle a interdit la reproduction des photographies prises par un photographe de profession, et qui en fait le commerce⁽⁶⁾.

Le mutisme de la loi n'a pas empêché la jurisprudence de faire son œuvre. En rendant compte du *Livre d'or des juridictions mixtes d'Égypte*, il nous est très agréable de le constater et d'apporter aux magistrats qui ont si bien su discerner et dire le droit l'hommage d'une juste admiration et d'une sincère gratitude.

PUBLICATION PÉRIODIQUE. — Une nouvelle revue mensuelle paraît depuis 1925 chez l'éditeur Carl Heymann, Mauerstrasse 44, Berlin W 8. Elle s'intitule *Ostrecht* et se consacre à l'étude du droit des pays de l'Europe orientale. Elle a su grouper tout un état-major de collaborateurs distingués qui garantissent l'exactitude et le sérieux des informations qu'elle donne. Jusqu'ici l'*Ostrecht* ne s'est pas occupé beaucoup de propriété intellectuelle, mais nous avons trouvé dans son numéro de juillet-août 1926 une excellente traduction allemande, due à M. Salewski, de la nouvelle loi polonaise sur le droit d'auteur du 29 mars 1926, et un article de M. le professeur Zoll sur cette loi, article qui paraît en langue française dans le présent numéro du *Droit d'Auteur* (cf. ci-dessus, p. 97). Nous sommes heureux de souhaiter la bienvenue à un confrère qui assume une tâche difficile et, par cela même, très méritoire.

⁽¹⁾ Sources : *Le Temps* et le *Secolo* des 17 et 24 juin 1926.

⁽²⁾ Toutefois les cinquante ans *post mortem* se comptent en Pologne à partir du 1^{er} janvier de l'année consécutive à celle du décès de l'auteur.

⁽³⁾ Cfr. *Livre d'or*, p. 84.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, p. 84.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, p. 87.

⁽¹⁾ *Livre d'or*, p. 444.

⁽²⁾ *Ibid.* et *Droit d'Auteur*, 1925, p. 22, 2^e col.

⁽³⁾ *Ibid.* et *Droit d'Auteur*, 1925, p. 68, 2^e col.