

LE DROIT D'AUTEUR

REVUE DU BUREAU DE L'UNION INTERNATIONALE
 POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
 PARAISSANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale: LIBÉRIA. Dénonciation de la Convention de Berne révisée pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, du 13 novembre 1908, p. 37.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales: L'ASSOCIATION LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE INTERNATIONALE, aperçu des cinquante premières années de son existence (*fin*), p. 37.

Jurisprudence: ALLEMAGNE. I. Notion juridique des « suites » : ne constitue pas une création propre la « suite » qui s'attache à la pièce originale au point de créer une confusion auprès d'un public non averti. Protection du titre comme œuvre de l'esprit. Contrefaçon. Application de la loi sur le

droit d'auteur et de la loi contre la concurrence déloyale, p. 43. — II. Œuvre dramatico-musicale. Radiophonie. Caractère de l'émission. Diffusion professionnelle. Droits de poursuite de l'auteur de l'œuvre, p. 45. — CANADA. Adaptation non autorisée d'un roman à la scène (plagiat); représentation illicite; responsabilité du plagiaire et de l'entrepreneur de spectacles; dommages-intérêts, p. 45. — ITALIE. I. Contrat d'édition. Extension de l'œuvre. Interdiction expresse pour l'auteur de publier un autre ouvrage ayant un contenu analogue. Clause essentielle dont l'inobservation entraîne la résolution du contrat par la faute de l'auteur, p. 46. — II. Droit moral. Droit de détruire le tableau cédé, mais non de l'altérer au cours de son exposition en public, p. 46.

Bibliographie: Ouvrages nouveaux (*Marwitz, Koch, Fagg*), p. 47.

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale

LIBÉRIA

DÉNONCIATION

DE LA CONVENTION DE BERNE RÉVISÉE POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES, DU 13 NOVEMBRE 1908.

Circulaire du Conseil fédéral suisse aux pays de l'Union

(Du 12 mars 1929.)

Monsieur le Ministre,

Nous avons l'honneur de porter à la connaissance de Votre Excellence que, par note du 22 février 1929, la Légation de Libéria à Paris a informé le Conseil fédéral de la décision de son Gouvernement de renoncer à sa qualité de membre de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

En conformité de l'article 29 de la Convention de Berne révisée du 13 novembre 1908, la dénonciation dont il s'agit ne produira ses effets qu'à l'égard de l'État sortant et deviendra effective une année à partir du jour où elle a été notifiée au Gouvernement suisse, soit le 22 février 1930.

En vous priant de bien vouloir prendre acte de ce qui précède, nous vous présen-

tons, Monsieur le Ministre, l'assurance de notre haute considération.

Au nom du Conseil fédéral suisse:

Le Président de la Confédération,
 D^r HAAB.

Le Chancelier de la Confédération,
 KESLIN.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

L'ASSOCIATION LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE INTERNATIONALE

APERÇU DES CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES DE SON EXISTENCE

(*Fin*)⁽¹⁾

b) La révision de 1896 (Acte additionnel et Déclaration interprétative)

L'Association convoqua en octobre 1889 une réunion générale à Berne pour discuter le programme d'une première révision de la Convention d'Union. M. le conseiller fédéral Numa Droz fut derechef élu président. Cette conférence proposa les modifications suivantes :

L'article 3 devrait être interprété de telle sorte que la représentation et l'exécution

d'une œuvre fussent assimilées à la publication, afin d'étendre le champ d'application de la Convention; telle avait été du reste la volonté des rédacteurs du texte primitif si l'on s'en réfère à une déclaration de M. Lavollée à la Conférence de 1884, déclaration à laquelle personne ne fit mine de s'opposer. (Il est vrai que la Conférence prit ensuite une autre décision.)

A l'article 4, il conviendrait de bien fixer le sens du mot « enfin » qui termine l'énumération des œuvres protégées et de marquer que cet adverbe n'a pas le sens de « en somme » (qui lui a été donné en Angleterre), mais figure dans le texte pour y faire rentrer toutes les œuvres littéraires et artistiques.

Le droit de traduction devrait être reconnu sans restriction si, dans les dix ans, l'auteur ou son ayant cause avaient publié une traduction dans la langue pour laquelle ils réclamaient la protection.

A l'article 7, il faudrait interdire la reproduction non autorisée des romans-feuillets et des articles de science et d'art parus dans les revues et les journaux.

A l'article 9, il conviendrait de faire tomber la mention de réserve pour l'exécution publique des œuvres musicales publiées.

A l'article 11, il serait opportun de prévoir que le certificat constatant l'accomplissement des formalités prévues par le pays d'origine pourrait être obtenu par l'entremise du Bureau international.

A l'article 12, il faudrait prescrire la sai-

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1929, p. 15 et 26.

sie dans le pays de la contrefaçon, même si l'œuvre contrefaite est destinée à être expédiée dans un pays où elle ne serait pas protégée.

A propos de l'article 14, on entendit des plaintes amères sur la façon dont la rétroactivité était appliquée dans certains pays, et notamment en Angleterre, où des œuvres françaises, disait-on, avaient été déclarées acquises au domaine public quand bien même elles étaient encore protégées au pays d'origine, et où l'on acceptait *ad infinitum* l'exploitation non autorisée des œuvres, pourvu qu'un appareil servant à la reproduction (p. ex. un moule ou une pierre) ait existé lors de la substitution du régime conventionnel de protection au régime antérieur de liberté. La conférence désirait que, par le moyen d'une estampille ou par un autre procédé, les exemplaires licitement confectionnés fussent marqués pour être écoulés pendant un délai déterminé, après quoi la protection pleine et entière serait acquise à l'œuvre. La conférence émit enfin quelques vœux tendant à améliorer les lois nationales : elle souhaita en particulier que l'aliénation d'une œuvre d'art ne fût plus considérée comme entraînant la cession du droit d'auteur ; — que l'usurpation du nom de l'artiste, l'imitation de la signature ou de tout autre signe distinctif fût frappée de sanctions efficaces ; — que les photographies fussent protégées dans tous les pays de l'Union ; — que la caution *judicatum solvi* fût abolie dans les rapports de propriété littéraire entre pays unionistes. — La conférence se prononça d'autre part avec netteté contre toute extension du privilège accordé aux fabricants de boîtes à musique d'utiliser librement dans leur industrie les airs de musique du domaine privé. Une telle restriction du droit d'auteur ne devait en aucun cas profiter à des fabricants d'autres instruments comportant des accessoires interchangeables (rouleaux pour pianolas, etc.). — Quant aux réformes qui ne paraissaient pas encore assez généralement désirées pour être entérinées dans la Convention, elles pourraient faire l'objet d'Unions restreintes.

Ces postulats furent discutés dans les Congrès qui suivirent. A *Londres*, en 1890, on réclama l'assimilation pure et simple du droit de traduction au droit de reproduction, ce qui impliquait un élargissement du vœu de la réunion générale de Berne. Puis on insista à nouveau sur la nécessité de renoncer à la mention de réserve relative au droit d'exécuter les œuvres musicales publiées (cf. le rapport de Souchon, délégué de la *Sacem*). Une résolution fut votée qui conférait à l'auteur le droit d'exécution même si l'œuvre était éditée sans la susdite mention. De même, il fut décidé que

le chiffre 3 du Protocole de clôture de la Convention de 1886 ne devait s'appliquer qu'aux boîtes à musique et aux orgues de barbarie, et non pas aux instruments avec organes et accessoires interchangeables (cartons perforés, etc.). Le rapport traitant des articles de revues et de journaux concluait à la protection inconditionnelle du contenu des périodiques, à l'exception des faits divers, nouvelles officielles et autres renseignements. Malgré l'opposition de quelques membres influents, parmi lesquels nous trouvons Georges Maillard qui ne voulait pas protéger sans restriction *tous* les articles de journaux, le Congrès adopta la thèse de son rapporteur. Une grande discussion s'engagea à propos des photographies. Wauwermans et Grand-Carteret ne les considéraient pas comme des œuvres d'art : l'un voulait les protéger par une loi spéciale qui aurait institué un dépôt obligatoire ; l'autre jugeait suffisantes les règles de la concurrence déloyale. Le Congrès se prononça en faveur de l'assimilation. La règle de la rétroactivité devait être absolue, sauf pour les exemplaires confectionnés licitement avant le nouveau régime et munis d'une estampille ou d'un autre signe distinctif du même genre ; de plus, ces exemplaires devaient être vendus pendant un délai déterminé, faute de quoi le libre emploi des clichés, bois, pierres, précédemment licite, ne serait plus toléré sous la nouvelle Convention ; de même, la possession d'anciennes partitions ne devait pas autoriser l'exécution publique des œuvres musicales sans le consentement de l'auteur.

A *Neuchâtel*, en 1891, ces thèses furent discutées à nouveau et généralement confirmées. On inséra, ce qui n'avait pas encore été fait, les œuvres d'architecture dans la liste des œuvres à protéger. La résolution de Londres tendant à améliorer la protection des articles de revues et de journaux fut assez vivement combattue, en raison de la grande diversité des prescriptions nationales en la matière. Le Congrès n'arriva pas à un accord. En revanche, il se déclara favorable à une protection *jure conventionis* contre les appropriations indirectes, et à la suppression de l'article 10, alinéa 2, qui réservait sur ce point l'effet des législations internes. Une proposition qui visait, en cas de publication simultanée, à prendre comme pays d'origine celui dont le délai de protection serait *le plus long*, fut repoussée parce que contraire aux conventions bilatérales existantes. Le Protocole de clôture devait être complété de manière à imposer aux pays qui exigeaient un enregistrement des œuvres l'obligation de transmettre au Bureau international une copie de chaque inscription, afin que le Bureau

pût rassembler « les renseignements relatifs à la généalogie des œuvres et à l'état des droits privatifs auxquels elles ont donné naissance », — une tâche à la vérité considérable et pleine de responsabilités, qui n'a pas été entreprise jusqu'ici.

Au Congrès de *Milan* (1892), on s'occupe une fois de plus de la revision de la Convention de Berne. Cette fois, on en veut à la mention des ouvrages d'architecture dans l'énumération des œuvres protégées. Les adversaires de cette réforme nient que ces ouvrages puissent être mis sur le même pied que les œuvres d'art. Mais leur offensive échoua. Une autre offensive fut dirigée, notamment par les Italiens, contre l'extension du droit de traduction. Ici l'esprit réactionnaire obtint une petite victoire : le Congrès décida que le droit de traduction serait assimilé au droit de reproduction seulement si la traduction était publiée dans les vingt ans. Pour la rétroactivité, un système très simple fut choisi : six mois après l'entrée en vigueur de la nouvelle Convention aucun fait antérieur ne pourrait plus être invoqué à l'appui des droits acquis du domaine public. Sur les autres points les résolutions précédentes furent approuvées. — Au Congrès d'*Anvers* (1894), il fut décidé que la protection limitée du droit de traduction ne s'appliquerait pas à la représentation publique des pièces de théâtre traduites, et qu'il fallait par conséquent biffer à l'alinéa 2 de l'article 11 les mots « pendant la durée de leur droit exclusif de traduction ». On fit remarquer qu'il n'était pas nécessaire de soumettre le droit de représenter les pièces de théâtre traduites au même régime restrictif que le droit de traduire les œuvres destinées au commerce de la librairie. S'il peut être indiqué de favoriser la diffusion des livres étrangers, de semblables considérations n'interviennent pas pour la représentation des œuvres dramatiques ou dramatico-musicales du dehors. Et, dans tous les cas, la protection de la partition comme telle devait rester indépendante du sort fait à la traduction du texte.

Les résultats de la Conférence diplomatique de Paris (15 avril-4 mai 1896) reçurent au Congrès de *Berne*, en août 1896, un accueil plutôt frais. M. Georges Maillard, rapporteur, attribua leur médiocre importance à l'hostilité britannique contre toute modification tant soit peu profonde. La Grande-Bretagne craignait, en effet, de fournir à ses colonies un prétexte pour sortir de l'Union. Le Canada, en particulier, avait manifesté quelques velléités de sécession, afin de pouvoir se défendre contre les États-Unis en adoptant la fameuse clause de re-fabrication. La Norvège aussi avait voté

contre les changements demandés, parce qu'elle venait de mettre sa loi en harmonie avec la Convention de 1886 et ne pouvait pas procéder immédiatement à une nouvelle refonte législative. De son côté, l'Allemagne se refusait à conclure des Unions restreintes et n'acceptait que les modifications sur lesquelles l'unanimité s'était faite. En définitive, on réussit à grouper dans un *Acte additionnel* un certain nombre de modifications jugées par la Grande-Bretagne compatibles avec son droit interne, en même temps qu'une *Déclaration interprétative* formulait diverses règles que l'Angleterre ne voulait pas introduire dans la Convention elle-même, afin de réserver une plus grande latitude à ses tribunaux.

C'est au Congrès de Berne, d'autre part, que Röthlisberger fit dans son rapport sur les formalités une déclaration intéressante et contre laquelle, à cette époque, personne ne s'inscrivit en faux : il expliqua que l'œuvre protégée au pays d'origine à la suite de l'observation des formalités, s'il en existe, ou même sans formalités, devait être ensuite protégée dans le pays d'importation, suivant la loi de ce pays, même s'il n'y avait pas, au point de vue du contenu de la protection, concordance absolue avec le droit en vigueur au pays d'origine. Et, pour illustrer sa pensée, M. Röthlisberger ajouta qu'à ses yeux les juges anglais saisis de la fameuse cause des tableaux vivants⁽¹⁾ avaient eu tort de rechercher si les peintures originales allemandes étaient protégées en Allemagne contre la reproduction scénique animée (mode de protection) ; ils n'avaient à se préoccuper que d'une chose : les peintures en cause étaient-elles encore protégées en Allemagne ou le délai de protection du droit allemand était-il déjà expiré pour elles ? Dans le premier cas, les juges anglais avaient à appliquer aux œuvres litigieuses la loi anglaise dans toute son étendue sans s'arrêter aux divergences qui existaient entre cette loi et la loi allemande. « En effet, l'étendue de la protection peut varier de pays à pays ; mais, dès que le droit d'auteur a pris naissance au pays d'origine, on pourra le faire valoir sans autre achoppement dans le reste de l'Union par l'application du principe de l'assimilation complète de l'auteur unioniste à l'auteur national. » Nous tenons à rappeler ces paroles parce qu'elles s'inspirent d'un principe juste dont on ne tire plus aujourd'hui toutes les conséquences.

c) La révision de 1908 (Acte de Berlin)

C'est en 1904, au Congrès de Vevey, que l'Association commença les travaux préparatoires en vue de la deuxième Conférence

de révision. M. Georges Maillard, rapporteur général, présenta un avant-projet. Les propositions de l'Association furent ensuite arrêtées. Elles comportaient les principaux amendements suivants. — Le Bureau de Berne devait être chargé d'établir un certificat constatant que les formalités prescrites au pays d'origine avaient été remplies. — En cas de publication simultanée dans deux ou plusieurs pays, serait considéré comme pays d'origine celui qui accorderait la protection *la plus longue*. Il est bien souvent impossible de préciser la date exacte de plusieurs publications qui se succèdent dans divers pays au cours d'une même année. Si l'on admet — ce qui sera presque inévitable — que ces publications sont simultanées, il serait vraiment choquant que l'auteur vît la durée de ses droits diminuer dans son propre pays, et y fût puni, en quelque sorte, de ce que son œuvre ayant du succès a été publiée presque aussitôt à l'étranger (observation de M. Albert Vaunois). — La liste des œuvres protégées devrait être complétée par la mention des œuvres chorégraphiques, d'architecture et de photographie et par une clause relative à la destination, qui aurait pour effet d'embrasser aussi les œuvres des arts appliqués à l'industrie. — Les articles de journaux devraient bénéficier d'une protection inconditionnelle, à l'exception des faits du jour et des articles de discussion politique. — Le droit d'exécuter en public les œuvres musicales publiées mériterait de ne plus être subordonné à la mention de réserve. — Aux cas d'appropriation indirecte déjà retenus dans la Convention (adaptation, transformation d'un roman en pièce de théâtre, etc.), il conviendrait d'ajouter la reproduction par des instruments de musique mécaniques, par le téléphone et le télégraphe, étant bien entendu que l'autorisation d'exécuter en public une œuvre n'implique pas le consentement à l'adaptation musico-mécanique. — A propos de la disposition sur la durée de la protection, le Congrès exprima l'avis que le texte « ne peut excéder » était amphibologique, en ce sens qu'on risquait de conclure à une véritable interdiction d'accorder plus que la Convention, conclusion qui serait tout à fait fautive. — Il y eut aussi un grand débat au sujet d'une proposition tendant à créer une instance internationale pour trancher les différends relatifs à l'interprétation de la Convention. L'accord ne put s'établir. Mais on adopta un vœu qui réclamait un conseil d'arbitrage compétent pour résoudre les conflits en matière de droit d'auteur, que les parties lui soumettraient.

Ce programme fut approuvé dans ses grandes lignes par les Congrès postérieurs. A Naples, en 1902, on ajouta une clause

qui stipulait que la Convention comportait uniquement un minimum de protection et que les lois et traités plus favorables gardaient naturellement toute leur efficacité. Après une lutte très chaude, et à une seule voix de majorité, une proposition passa qui autorisait la reproduction des articles politiques ayant paru dans les journaux. Le Congrès se prononça aussi, dérogeant au projet de Vevey, pour l'abolition complète des formalités, et formula un vœu en faveur d'une disposition en vertu de laquelle la cession d'une œuvre d'art n'entraînerait pas, sauf convention contraire, l'abandon du droit de reproduction.

A Weimar, en 1903, on ajouta à l'article 8, concernant les emprunts de critique et d'enseignement, une clause précisant que ces emprunts devraient être faits sans aucune modification et seulement à titre d'exemple et avec l'indication de la source. A l'article 9, on décida d'assimiler à l'exécution l'audition publique et la projection des œuvres artistiques. Pour la première fois une voix, — celle de M. Harmand, — s'éleva pour protester contre la protection des œuvres publiées dans l'Union par des auteurs non unionistes. Mais plusieurs leaders de l'Association repoussèrent énergiquement l'amendement qui tendait à exclure ces œuvres du bénéfice de la Convention. Ce serait, disaient Maillard, Osterrieth, Poincard, un recul dangereux. Celui qui est pillé par autrui ne doit pas pour autant s'estimer autorisé à piller soi-même. (Ce n'est qu'à la réunion de Lugano, en 1927, que le refus de protéger les auteurs non unionistes reçut l'approbation de l'Association, malgré les craintes exprimées par le Directeur du Bureau international.)

Les Congrès de Liège (1905) et Bucarest (1906) repriront l'étude du programme de révision et revendiquèrent notamment la suppression de toutes les formalités constitutives du droit d'auteur (modification de l'article 2 de 1886), et l'introduction dans le texte de la Convention du délai de protection de cinquante ans *post mortem*.

Le projet définitif de l'Association fut établi à Neuchâtel en 1907. Il comportait les changements suivants par rapport aux avant-projets antérieurs. Le caractère minimum de la protection conventionnelle devait être l'objet d'un article spécial. — A l'article 2, sur la proposition de M. Osterrieth, on ajoutait une stipulation prévoyant l'application de la Convention aux œuvres publiées dans un pays non unioniste par des ressortissants de l'Union : on faisait par conséquent une brèche au principe de la nationalité de l'œuvre publiée, et cela conformément à une théorie déjà énoncée par Clunet en 1882. — La protection des œuvres

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1894, p. 76, 77 ; 1895, p. 8, 10.

posthumes devait durer jusqu'à 50 ans après la publication. — A l'article 3, on substituait au mot « publiées » le mot « éditées », bien que certains orateurs eussent fait remarquer que le mot « éditer », dans son sens technique, visait uniquement les livres et non pas, par exemple, les articles de journaux. — Les œuvres architecturales, des arts appliqués et les photographies entraient dans la liste des ouvrages protégés. — L'extension du droit de traduction, décidée précédemment, fut de nouveau combattue à Neuchâtel comme elle l'avait été à d'autres Congrès, par les Délégués italiens et espagnols. Et cependant c'était un fait qu'en Allemagne les traductions avaient augmenté en nombre et étaient devenues meilleures depuis que le régime de 1896 avait remplacé celui de 1886. En effet, les éditeurs sérieux tenaient à honneur de faire de bonnes traductions depuis qu'ils étaient assurés d'être protégés contre la concurrence des traducteurs non autorisés.

Immédiatement avant l'ouverture de la Conférence diplomatique de Berlin, l'Association eut encore l'occasion de discuter à Mayence, en septembre 1908, le programme officiel des assises de l'Union. La proposition tendant à laisser les États libres de soumettre au système de la licence obligatoire les adaptations des œuvres musicales aux instruments mécaniques fut jugée regrettable, de même que l'omission des œuvres des arts appliqués dans la liste des œuvres protégées, et l'abandon d'une règle de droit matériel fixant à 50 ans *post mortem* la durée de la protection. D'autre part, le Congrès de Mayence laissa tomber l'exception, votée à Neuchâtel, au principe de la nationalité de l'œuvre. Beaucoup de pays protégeaient les œuvres de leurs ressortissants même si elles étaient éditées à l'étranger, mais d'autres avaient adopté le système contraire. L'accord paraissait improbable. Il fut aussi décidé d'approuver les auteurs du programme de la Conférence en tant qu'ils proposaient de biffer à l'article 6 le mot « licites », c'est-à-dire d'étendre la protection même aux traductions non autorisées, sans préjudice du droit appartenant à l'auteur de l'œuvre originale. En ce qui regardait la protection des articles de revues et de journaux, le Congrès marqua sa préférence pour la solution de la loi allemande. Une forte majorité se prononça contre la suggestion du programme de régler la durée du droit d'auteur en consultant exclusivement la *lex fori*. Néanmoins, on admit que celle-ci serait seule déterminante pour fixer le délai spécial dont bénéficieraient les œuvres posthumes, anonymes et celles qui seraient composées en collaboration. L'adjonction à l'article 8

de 1886, votée à Weimar, afin d'assurer le respect dû aux œuvres citées, fut abandonnée : on estima qu'elle n'avait aucune chance de succès.

d) La revision de 1928 (Acte de Rome)

Au Congrès de Varsovie (1926), le Directeur du Bureau international soumit à l'Association l'avant-projet de revision pour la Conférence de Rome, qu'il avait élaboré d'entente avec l'Administration italienne. Une courte discussion suivit : elle montra qu'on approuvait en général ce qui avait été fait. Toutefois, la proposition tendant à reconnaître aux artistes exécutants un droit sur leurs interprétations radiodiffusées ou enregistrées en vue de la reproduction phono-mécanique se heurta à une résistance très ferme de la part des auteurs, qui ne voulaient pas que les acteurs et virtuoses entrassent en concurrence avec eux. De plus, on réitéra le désir déjà formulé au Congrès de Paris, en 1925, de voir disparaître la restriction qui, à l'article 14, alinéa 2 de l'Acte de Berlin, affectait la protection en principe inconditionnelle des œuvres cinématographiques.

En 1927, la réunion générale de Lugano se consacra uniquement à l'examen du projet de revision de l'Administration italienne et du Bureau de Berne. Elle accepta une série de résolutions qui devinrent par la suite les propositions présentées à Rome par le Gouvernement français. Nous pouvons donc nous dispenser de les analyser ici. Cependant, sur un point, la France ne fit pas siennes les décisions de Lugano. Elle renonça, en effet, et nous nous en félicitons, à demander l'abrogation de l'article 6 du texte de Berlin, qui protège, comme on le sait, les œuvres publiées par des auteurs non-unionistes dans un pays de l'Union. L'Association avait acclamé à Lugano un rapport de M. Halpérine-Kaminsky, favorable à la suppression dudit article. On désirait apparemment empêcher les auteurs de la Russie soviétique d'obtenir la protection unioniste en éditant leurs œuvres en Allemagne. Peut-être aussi pensait-on pousser de la sorte certains pays, jusqu'ici étrangers à l'Union, à faire acte d'adhésion. Mais ce calcul se serait certainement révélé fallacieux, attendu que le régime actuel, qui est tout à l'avantage des éditeurs unionistes, est plus propre que n'importe quel autre à engager les éditeurs non-unionistes, prétérités, à s'entremettre pour l'accession. En effet, un pays non-unioniste ne peut que se sentir atteint dans ses intérêts économiques si ses auteurs prennent l'habitude de traiter avec des éditeurs unionistes. Au surplus, la grande majorité des lois nationales prennent sous leur égide les œuvres

des étrangers, lorsque celles-ci sont éditées dans le pays, et c'était là une raison de plus pour ne pas instaurer brusquement, *jure conventionis*, le régime contraire.

La réunion de Lugano émit enfin le vœu que tous les pays signataires de la Convention de Berne inscrivent dans leurs législations des dispositions relatives au droit moral, déclaré inaliénable. Ce vœu a reçu le meilleur accueil et la Conférence de Rome lui a donné sa consécration dans le nouvel article 6^{bis} du Traité d'Union.

III. LOI-TYPE ET LOIS NATIONALES

A côté de ces préoccupations internationales en matière de droit d'auteur, l'Association a suivi, dès le début de son activité, le mouvement des lois nationales sur la propriété littéraire et artistique. Cela s'explique et se justifie parfaitement. La Convention internationale, dans ses articles de droit matériel, ne règle que certains points spéciaux du droit d'auteur et renvoie pour tout le reste aux lois internes. L'auteur unioniste se trouve donc soumis à ces lois pour un grand nombre de questions, dont quelques-unes fort importantes, et il a naturellement le plus grand intérêt à ce que les divers pays protègent le mieux possible les droits des écrivains, musiciens et artistes. Les progrès du droit conventionnel ont été bien souvent contrecarrés par des dispositions arriérées qui se maintenaient dans telle loi nationale, et qui étaient invoquées aux Conférences par les délégués intéressés à faire avorter une réforme. Par la force des choses, l'Association devait étudier les lois intérieures et intervenir partout en faveur de leur amélioration. En siégeant tantôt ici et tantôt là, elle se réservait la possibilité d'agir chaque fois dans le pays où se tenait le Congrès. D'ailleurs, elle discutait aussi les lois des autres pays, les réformes à l'ordre du jour dans les divers États, bref toutes les questions de quelque portée qui se rattachaient à la propriété littéraire et artistique. Souvent il lui arriva de proposer des amendements à une loi nationale, et de demander aux représentants des différents pays de présenter un rapport sur ce qui se passait chez eux dans le domaine du droit d'auteur. Lorsque le Gouvernement britannique chargea, en 1910, un comité spécial de codifier la législation concernant le *copyright*, ce comité pria le président de l'Association, M. Georges Maillard, de venir « déposer » devant lui sur les principaux problèmes du droit d'auteur. M. Maillard fit une déposition écrite, suivie d'une déposition orale. Cette dernière prit quasiment les allures d'un examen, où d'ailleurs les examinateurs et l'examiné lutèrent de courtoisie. En tout cas, on peut

voir dans cet appel une preuve particulièrement éloquente de l'autorité et de l'influence acquises par l'Association et son président.

Au Congrès de *Dresde*, en 1895, M. Georges Maillard donna lecture d'une étude sur les principes qui pourraient servir de base à l'unification des législations sur le droit d'auteur dans les pays de l'Union de Berne. Il s'agissait de dégager les quelques règles essentielles susceptibles d'être acceptées par tous les pays en vue d'un commencement d'unification. Le Congrès approuva ces normes peu nombreuses et formulées avec bonheur. Au Congrès de *Berne* (1896), M. Maillard poursuivit l'œuvre commencée et présenta un projet de loi-type en 19 articles, qui fut examiné très à fond puis renvoyé au Comité exécutif pour rédaction définitive. A *Monaco*, en 1897, le projet revint en discussion et fut adopté. Détail intéressant : le Congrès de Monaco recommanda aussi de protéger la propriété scientifique, notamment dans le domaine de la médecine ; mais le principe de ce nouveau droit ne trouva pas place dans la loi-type.

Le Congrès de *Turin* (1898) n'apporta que quelques légères retouches au projet de loi-type : la disposition sur les œuvres collectives fut biffée, attendu que l'accord ne se réalisa par sur ce point. A *Paris*, en 1900, on supprima, dans l'article consacré à la collaboration, la clause en vertu de laquelle le collaborateur qui se refuserait à une exploitation désirée par les autres collaborateurs pourrait aussi refuser de participer aux dépenses comme aux bénéfices de cette exploitation, et exiger que son nom ne soit pas indiqué. La définition des œuvres posthumes fut améliorée. Le Congrès adopta la formule suivante : « œuvres qui n'ont pas reçu du vivant de l'auteur la publicité normale que leur nature comporte » (au lieu de « non éditées du vivant de l'auteur »). En revanche, on émit quelques doutes sur la légitimité du droit de celui qui découvre par hasard une œuvre posthume, alors que subsistent des héritiers de l'auteur. Le Congrès de Paris choisit un texte qui suppose cette difficulté résolue, et qui accorde le droit exclusif de reproduction à celui qui fait éditer l'œuvre « dont il est en droit de disposer ». Enfin, l'éditeur se vit refuser à juste titre le droit d'illustrer une œuvre littéraire sans le consentement de l'auteur.

La discussion générale sur la loi-type s'assoupit pendant les années 1901 à 1905. En 1906, à *Bucarest*, le projet subit une légère modification. Ce n'est qu'à *Paris*, en 1919, et à *Varsovie*, en 1926, que les délibérations reprirent avec une certaine ampleur. Le texte arrêté à Paris en 1919 et

qui est reproduit dans le Bulletin d'avril 1925, avec un commentaire pour chaque article, ne comporte que peu de changements. On exprima le désir que la liste — purement énonciative — des œuvres protégées fût complétée par la mention des œuvres cinématographiques et des œuvres créées en vue de la radiodiffusion. Si, à l'article 7, il était question de la traduction, de la représentation et de l'exécution à côté de la reproduction, il faudrait aussi faire état de ces notions dans l'article 3 relatif à la durée. A l'article 8, qui traite des citations, il conviendrait d'ajouter une clause exigeant la fidélité de l'emprunt.

A côté de ces discussions d'ensemble sur le projet de loi-type, qui touchaient aux grands principes du droit d'auteur, l'Association a dirigé encore son attention, presque à chaque congrès, sur tel ou tel point spécial généralement introduit par un rapport. Nous nous bornerons ici, par souci de brièveté, à reprendre quelques questions.

a) Voici tout d'abord le problème de la durée du droit d'auteur, qui avait été traité déjà dans le cadre de la Convention de Berne et de la loi-type. Dès 1878, au Congrès de *Paris*, où l'Association s'est constituée, on avait estimé qu'après l'expiration du droit privatif dont la durée était fixée par les lois nationales, il convenait de créer, sans limitation dans le temps, le domaine public payant en faveur des héritiers ou ayants cause de l'auteur. Le Congrès d'*Anvers* (1885) approuva le délai de 50 ans que prévoyait à ce moment le projet devenu par la suite la loi belge du 22 mars 1886. A *Madrid*, en 1887, nous assistons à un petit changement de décor, dû sans doute au fait qu'on siégeait en Espagne : c'est, en effet, le délai espagnol de 80 ans *post mortem* qui est adopté, et l'on renonce à revendiquer le domaine public payant. Pouillet fit très justement remarquer que la diversité des délais de protection suscitait bien des difficultés sur le terrain international. Le domaine public payant, par exemple, doit-il être considéré comme une période de protection dans les rapports de pays à pays ? Cette question n'était pas purement académique au moment où Pouillet la posait — sans d'ailleurs recevoir de réponse — puisque le domaine public payant existait sous le régime de l'ancienne loi italienne de 1882. Pouillet se prononça aussi contre le principe de la perpétuité du droit d'auteur, et contre le système consistant à prendre la publication comme point de départ du délai, système tout à fait impraticable, disait-il, en particulier pour les œuvres d'art. Il défendit la famille, « la gardienne la plus sûre de la considération de l'auteur », contre les critiques de ceux qui

voulaient attaquer le droit exclusif des héritiers à cause de l'obscurantisme qu'on risque parfois de rencontrer chez les descendants des auteurs qui ont écrit des ouvrages de controverse philosophique. L'Association refusa de prendre nettement position dans la question de la perpétuité du droit d'auteur, bien que plusieurs de ses membres les plus éminents (entre autres Lermina et Mack) se fussent prononcés sans hésiter en faveur de cette thèse. Au Congrès de *Barcelone*, en 1893, Ocampo demanda dans un long rapport une prolongation du droit d'auteur et l'Association lui donna raison en acceptant une durée de cent années à partir de la publication. (On estimait que la date de la publication était plus facile à trouver que celle du décès.) Les défenseurs de la perpétuité tentèrent un nouvel assaut, mais sans succès : le Congrès refusa d'entrer dans leurs vues pour ne pas léser l'intérêt public, et en considération du fait que les parents par trop éloignés de l'auteur cessent d'être des gardiens très vigilants du droit d'auteur. Pouillet rappela la parole de Macaulay qui disait que même la perpétuité du droit d'auteur n'empêcherait les enfants de Milton de mourir de faim, car le cessionnaire, lui, ne meurt jamais. Osterrieth proposa une solution originale quoique un peu compliquée : protection illimitée, mais avec cette réserve que, si le droit n'est pas exercé pendant trente ans, le titulaire est présumé y avoir renoncé. La présomption de renonciation, sans être tout à fait absolue, ne pourrait d'ailleurs être renversée que par une déclaration officielle. Les tiers eussent donc été mis en mesure d'acquiescer, dans telles circonstances données, le droit d'auteur par usucapion.

Le système consistant à comparer les délais du pays d'importation et du pays d'origine et à reconnaître la prédominance du délai le plus court, système auquel l'Association s'était généralement ralliée lorsqu'elle discutait la Convention de Berne, a été abandonné aux Congrès de *Dresde* en 1895 et de *Berne* en 1896. C'est Osterrieth, en particulier, qui s'institua le défenseur de cette thèse. Pour lui, l'assimilation de l'étranger au national était la seule réciprocité véritable et justifiée en droit. Il considérait que les lois internes devaient s'appliquer aux étrangers « par estime pour la dignité de ces lois et pour les motifs qui ont dû inspirer le législateur », sans qu'il faille rechercher longuement si la loi du pays d'origine accordait la complète équivalence. Lorsqu'une loi interdit certaines choses, elle doit les interdire pour tout le monde, et ne pas se relâcher de sa sévérité si l'étranger n'est pas protégé chez lui contre l'atteinte

dont il est victime. Ces paroles méritent, à notre avis, d'être rappelées aujourd'hui où l'on tend de plus en plus à présenter la réciprocité matérielle comme la seule solution juste.

Plus tard, l'Association eut encore l'occasion de revenir sur la question de la durée et sur celle du domaine public payant, notamment à *Turin* en 1898, à *Copenhague* en 1909 et à *Varsovie* en 1926.

b) Le *droit moral*, comme bien on pense, a souvent retenu l'attention des Congrès. A *Bruelles*, en 1884, on commença par l'étude d'un point spécial : l'acquéreur d'une œuvre d'art a-t-il le droit de la modifier et de la détruire, et le droit d'exposer en public l'œuvre modifiée ? A *Madrid*, en 1887, ce droit de modifier et de détruire était encore considéré comme acceptable ; mais il fut combattu à *Varsovie* en 1926 par la plupart des orateurs. Ainsi les idées font leur chemin. A *Dresde*, en 1895, le professeur Eugène Huber présenta un rapport détaillé sur le droit moral des héritiers. Il y proposait de subordonner la publication des œuvres posthumes à l'autorisation du juge qui se serait préalablement entouré des avis de quelques disciples et amis de l'auteur. A tout le moins faudrait-il que ces amis et disciples eussent un droit de veto. L'idéal serait de confier à une association d'auteurs et d'éditeurs la mission de protéger les ouvrages de l'esprit. A *Monaco*, en 1897, la question de savoir si les héritiers pouvaient être investis du droit moral ne fut pas encore tranchée. Mais le Congrès suivant de *Turin* (1898) décida que toute modification apportée par les héritiers à l'œuvre du *de cujus* devait être interdite, de même que toute modification qui serait le fait d'une tierce personne ou d'un cessionnaire, et cela même après l'expiration du délai de protection.

c) Pendant longtemps la jurisprudence française admettait que la vente de l'exemplaire original d'une œuvre d'art entraînait la cession du droit de reproduction (cf. l'arrêt concernant le tableau intitulé « La Bataille des Pyramides »). L'Association a souvent discuté cette conception. La plupart des congressistes, et en particulier ceux qui venaient de France, ont condamné la jurisprudence française et auraient voulu énoncer dans la loi-type, voire dans la Convention de Berne, la règle que la vente d'une œuvre d'art n'entraîne pas, sauf stipulation contraire, l'aliénation du droit de reproduction (Congrès de *Neuchâtel*, 1891). Mais à *Turin*, en 1898, ce principe, qui nous paraît aujourd'hui élémentaire, fut si violemment attaqué qu'on résolut de réserver la question, probablement pour ne pas donner aux adversaires du droit d'auteur l'oc-

casion d'une victoire momentanée. Plus tard, par exemple à *Varsovie*, l'opposition cessa. L'article 9 du projet actuel de loi-type prévoit que la cession de l'objet matériel n'emporte pas, par elle-même, cession des droits de reproduction, et cette formule n'est plus sérieusement contestée.

d) A plusieurs reprises les congrès se sont occupés de la *collaboration*. Des rapports détaillés ont été présentés sur ce sujet (par exemple à *Anvers* en 1885, à *Paris* en 1900 et à *Varsovie* en 1926), et chaque fois la discussion a permis de préciser utilement les données du problème. En fin de compte, on a introduit dans la loi-type un article, qui a été repris par la Conférence de Rome, et aux termes duquel le délai de protection se calcule d'après la mort du dernier survivant des collaborateurs.

e) Le Congrès d'*Anvers* (1885) avait inscrit à son ordre du jour la question des droits du mari ou de la femme sur l'œuvre de son conjoint. Dans une brillante improvisation, Pouillet défendit l'usufruit du conjoint survivant sur les droits d'auteur du conjoint prédécédé.

f) L'artiste qui a vendu l'exemplaire original d'une œuvre d'art peut-il faire une réplique de cet exemplaire et en tirer profit ? Pouillet, au Congrès d'*Anvers* (1885), estimait que non, à moins que l'œuvre n'ait été vendue sous une forme artistique impliquant, de soi, la multiplicité des reproductions (plâtre, bronze, terre cuite). Un plâtre, un bronze, une terre cuite ne sont que des épreuves par opposition au marbre qui est un original. D'autres orateurs, en particulier Lermine, combattaient la distinction proposée par Pouillet et voulaient accorder à l'artiste le droit de se répéter s'il n'avait pas expressément aliéné son droit de reproduction. La forme ou la matière en laquelle l'auteur a vendu son œuvre ne sauraient toujours donner une indication nette en ce qui concerne la multiplicité possible des reproductions. Cette dernière opinion finit par triompher.

g) De nombreux congrès cherchèrent — mais sans y parvenir — à codifier les principales règles du contrat d'édition. A *Genève*, en 1886, l'Association décida que l'éditeur avait l'obligation d'éditer l'œuvre qui lui avait été cédée, mais qu'il n'avait pas le droit de modifier cette œuvre. (Il paraît que les revues, et même la *Revue des Deux Mondes*, ne craignaient pas, à cette époque, d'apporter d'autorité des changements aux manuscrits qu'elles publiaient.) Si toutefois l'éditeur s'était réservé de faire des modifications, celles-ci ne devaient pas paraître sous le nom de l'auteur, si elles dénaturaient l'œuvre. L'auteur, en revanche, devait con-

server la faculté de retoucher son œuvre, même après la cession, pourvu qu'il ne portât pas préjudice aux intérêts commerciaux de l'éditeur. (Cette liberté de retoucher était importante surtout pour les ouvrages de contenu religieux ou politique.) A *Venise*, en 1888, certains principes généraux furent posés comme premiers jalons d'une réglementation future et unifiée du contrat d'édition. Au Congrès de *Neuchâtel*, en 1891, un long rapport d'Ocampo reprit tout le problème, mais il fut impossible d'élaborer un projet de loi-type en la matière. Auteurs et éditeurs étaient fort loin de s'entendre sur les points essentiels, et, d'autre part, les dispositions proposées ne s'appliquaient pas également bien aux différentes sortes d'ouvrages (écrits, œuvres d'art), ni aux différents modes de publication (par la voie des journaux, des éditions populaires ou de luxe). Au surplus, les usages variaient de pays à pays, ce qui ajoutait encore aux difficultés de la tâche. A *Milan*, en 1892, les libraires et éditeurs français demandèrent une renonciation de principe à tout effort d'unification dans le domaine du droit d'édition ; plusieurs représentants importants des éditeurs italiens et même certains juristes français appuyèrent cette proposition. A *Anvers* (1894), nouvelle offensive des partisans de la codification ; aucun résultat. A *Dresde* (1895), le congrès reprit l'examen du projet Ocampo-Pouillet, toujours pendant, et y ajouta plusieurs autres projets allemands : ceux de la Bourse des libraires, de Voigtländer, de Hildebrandt. A *Monaco*, en 1897, nous assistons derechef à une lutte ardente dont l'enjeu était un projet de loi-type sur le contrat d'édition ramené par Pouillet à quelques normes fondamentales. On décida de rédiger, avec la collaboration des éditeurs, un code des usages concernant les rapports entre auteurs et éditeurs, qui fut soumis au Congrès de *Turin* (1898). Il se composait de 19 articles lapidaires où se trouvaient résumées toutes les clauses ordinairement stipulées dans les contrats d'édition. A *Liège*, en 1905, un projet de loi-type Taillefer figurait à l'ordre du jour. Mais le congrès se contenta de voter quelques règles très générales destinées à servir de droit impératif en matière d'édition, sans entrer dans le détail d'une réglementation proprement dite. Depuis, l'Association a laissé tomber ce sujet plutôt ingrat.

h) Il nous resterait à mentionner un certain nombre d'autres points étudiés dans les délibérations des congrès : la protection des photographies (*Londres*, 1890 ; *Neuchâtel*, 1891 ; *Monaco*, 1897 ; *Naples*, 1902) ; celle des lettres missives (*Genève*, 1886) ; celle des titres (*Genève*, 1886 ; *Barcelone*,

1893); celle des monuments historiques (*Monaco*, 1897); la saisie-exécution des droits de l'auteur (*Heidelberg*, 1898), etc. Mais la place dont nous disposons nous oblige à nous restreindre. Si nous voulions indiquer seulement d'un mot toutes les questions traitées par l'Association, nous en aurions encore pour des pages...

Cependant, nous manquerions à tous les devoirs si nous terminions cette brève revue d'une activité demi-séculaire sans offrir une fois de plus à l'Association l'hommage de notre gratitude. Depuis qu'il existe, le Bureau international a largement profité de l'amitié généreuse de celle qu'on a souvent appelée sa marraine et qui fut, en vérité, sa bonne fée. Nous nous sommes efforcés de nous montrer reconnaissants en apportant, si possible à chaque congrès, notre modeste contribution. Et, par chance, nous avons eu, durant des années, auprès de l'Association un ambassadeur qui unissait à une science éprouvée un dévouement inégalable: *Ernest Röthlisberger*. C'est de sa plume laborieuse et alerte que sont partis tant de rapports sur les événements qui, d'un congrès à l'autre, survenaient dans le domaine du droit d'auteur. Röthlisberger n'oubliait rien: les traités, les lois, la jurisprudence, il embrassait tout d'un coup d'œil perspicace. Sa mémoire était étonnante, son enthousiasme pour la cause ne connaissait pas de fléchissement. Aussi l'Association voulut-elle fêter par une réunion spéciale la nomination de Röthlisberger au poste de Directeur des Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété industrielle et de la propriété littéraire et artistique. Le 1^{er} juin 1922, un banquet eut lieu à Paris en l'honneur du nouvel élu qui, toujours fidèle à sa tâche, avait présenté dans une séance préliminaire une revue particulièrement instructive des faits de la propriété littéraire pour les années 1913 à 1922. Ce rapport, nous avons eu déjà l'occasion de le dire⁽¹⁾, restera une source précieuse et probablement unique de l'histoire du droit d'auteur pendant une période troublée. A la séance de travail M. Georges Maillard, au dîner M. Robert de Flers louèrent en termes excellents, voire émouvants, le héros du jour qui « des plus modestes postes jusqu'aux plus éclatants » avait mis plus de trente ans de sa vie au service de la propriété intellectuelle. De tels témoignages sont infiniment précieux. Puissent les relations si cordiales qui n'ont pas cessé d'exister entre l'Association et le Bureau international demeurer sans changement au cours du second demi-siècle qui s'ouvre. Nous ne pouvons souhaiter pour

l'avenir autre chose et mieux que cette continuation du passé.

Jurisprudence

ALLEMAGNE

I

NOTION JURIDIQUE DES « SUITES » : NE CONSTITUE PAS UNE CRÉATION PROPRE LA « SUITE » QUI S'ATTACHE À LA PIÈCE ORIGINALE AU POINT DE CRÉER UNE CONFUSION AUPRÈS D'UN PUBLIC NON AVERTI. PROTECTION DU TITRE COMME ŒUVRE DE L'ESPRIT. CONTREFAÇON. APPLICATION DE LA LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR ET DE LA LOI CONTRE LA CONCURRENCE DÉLOYALE.

(*Kammergericht* de Berlin, 23 juin 1926.)⁽¹⁾

La demanderesse possède le droit exclusif de représenter l'œuvre *Alt-Heidelberg* de Guillaume Meyer-Förster. Les défendeurs ont organisé, en mars 1925, une représentation théâtrale publique où fut jouée une pièce de Théo Marx et Friedrich Förster intitulée *Jung-Heidelberg*.

Suivant les dires de la demanderesse, *Jung-Heidelberg* serait un plagiat du drame de Meyer-Förster. Dans les deux pièces, nous retrouverions les mêmes personnages, et, d'après les indications des défendeurs eux-mêmes, l'œuvre incriminée constituerait une suite de *Alt-Heidelberg*. La représentation de ladite œuvre aurait causé à la demanderesse un dommage qu'elle estime à 1000 marks.

En conséquence, cette dernière demande que les défendeurs soient condamnés: 1° à s'abstenir de toute nouvelle représentation de *Jung-Heidelberg*; 2° à livrer, pour être détruits, les exemplaires de l'œuvre incriminée qui se trouvent en leur possession; 3° à la réparation du dommage causé.

Les défendeurs concluent au rejet de la demande. Ils nient le plagiat, contestent notamment l'identité des personnages dans les deux pièces et refusent d'admettre le bien-fondé de l'action en dommages-intérêts. En outre, ils font valoir que dame B. codéfenderesse n'a pas participé à l'organisation de la représentation de Wittenberg.

Par décision du 29 janvier 1926, le *Landgericht* a débouté la demanderesse de ses prétentions par les motifs que voici: Quelques personnages se retrouvent, il est vrai, dans les deux pièces, mais il n'y a pas identité; ils se meuvent dans des circonstances différentes et ils n'ont pas le même âge. Le fait que les deux drames ont été situés dans le même milieu ne saurait mo-

tiver l'accusation de plagiat, car Heidelberg et la vie d'étudiant appartiennent à ce fonds commun où tout poète dramatique peut puiser. D'autre part, aucun écrivain ne peut revendiquer une protection générale contre la continuation de son œuvre par un autre auteur. Dans l'espèce, l'ouvrage des défendeurs est une création propre et indépendante.

Les défendeurs ne se sont pas davantage rendus coupables d'une violation de la loi contre la concurrence déloyale; en effet, *Alt-Heidelberg* est une pièce si connue que personne ne peut la confondre avec une autre. Ainsi se trouve écartée toute possibilité d'un dommage causé à la demanderesse par la représentation de *Jung-Heidelberg*.

La demanderesse interjette appel.

Elle maintient ses fins et conclusions de première instance et relève en outre ce qui suit: En fait, le contenu des deux œuvres est essentiellement le même; leur parenté est incontestable. En droit, *Jung-Heidelberg* n'est ni une adaptation libre, ni une création propre et indépendante: il faut la considérer au moins partiellement comme un plagiat. En outre, le drame a été mis sur pied dans le but évident d'exploiter le succès de *Alt-Heidelberg*. L'attitude des défendeurs porte ainsi atteinte aux bonnes mœurs et constitue un acte de concurrence déloyale. La protection du titre s'impose aussi bien du point de vue des principes qui régissent le droit de l'auteur que de ceux qui sont à la base de la répression de la concurrence déloyale.

Les défendeurs proposent de rejeter l'appel avec dépens. Ils ont repris le moyen de première instance et ils ont essayé de prouver qu'il n'y avait pas plagiat quand bien même les deux pièces contenaient certaines concordances, car la « suite » diffère sensiblement de l'œuvre première aussi bien quant à la structure que quant à l'action.

Il a dû être fait droit à l'appel, régulier dans la forme et présenté dans le délai légal.

C'est à tort que l'on conteste que dame B. soit passivement légitimée. L'expérience nous enseigne que, dans les troupes ambulantes d'acteurs, les époux organisent les représentations en commun. D'ailleurs, en l'espèce, dame B. tenait le rôle de Stéphanie, c'est-à-dire le rôle principal; la collaboration accordée à son mari, le directeur du théâtre, a été si active que dame B. doit être considérée comme coauteur et non comme complice, si les conditions subjectives posées par le § 37 de la loi sur le droit d'auteur sont remplies. La question qu'il s'agit de résoudre est celle-ci: dame B. a-t-elle agi

(1) Voir le rapport présenté par M. le Directeur Ostertag au Congrès de Varsovie.

(1) Cet arrêt, — qui est passé en force de chose jugée, — nous a été obligeamment communiqué par M. Wenzel Goldbaum, D^r en droit et avocat, à Berlin.

intentionnellement ou avec négligence ? Dans l'affirmative, l'action est pleinement recevable (cf. Goldbaum, p. 237; Allfeld, p. 3 et 10 dans leurs commentaires des §§ 37 et 38).

La demande est basée sur les §§ 36, 37 et 42 de la loi concernant le droit d'auteur, sur le § 16 de la loi contre la concurrence déloyale et sur le § 826 du Code civil.

Nous posons en principe que les atteintes au droit d'auteur consommées par le plagiat doivent être réprimées plus sévèrement que ce ne fut le cas jusqu'ici. L'application du § 13 de la loi sur le droit d'auteur doit être plus stricte. Il y a notamment lieu d'examiner avec un soin tout particulier les « suites », afin de s'assurer qu'elles constituent réellement des « créations propres » ; car, en règle générale, leurs auteurs font des emprunts copieux à l'œuvre originale en s'appliquant à évoquer surtout les scènes particulièrement appréciées du public, à rappeler adroitement, par exemple, les personnages d'une pièce en vogue. En pareil cas, la « suite » ne constitue qu'une « reprise » des passages les plus notoires et les plus aimés de l'œuvre déjà réputée. D'autre part, il est évident qu'une « suite » ne peut donner ouverture à une action quand l'idée maîtresse et directrice en est originale et nouvelle. Ainsi, l'auteur peut choisir un problème tout différent, placer ses personnages dans un milieu tout nouveau, devant des situations complètement autres. En l'espèce, il aurait dû changer le fond historique de la pièce qui, au contraire, a été fidèlement copiée. Supposons encore une série de romans consacrés à l'étude d'une seule famille, mais où chaque livre nous montre les héros dans un milieu différent et à une autre période de leur vie. En pareil cas, les livres les plus récents ne pourraient pas être considérés d'emblée et sans un examen attentif comme des plagiat. L'auteur de la « suite » pourrait impunément désigner ses personnages comme des descendants de ceux que décrit l'ouvrage premier et expliquer leur caractère par les règles de l'hérédité. *Les Aïeux* de Gustave Freitag ne pourraient pas être qualifiés de plagiat, même si tous les volumes n'étaient pas dus à la plume du même auteur ; en effet, si tous les livres de la collection ont un point de départ commun, chacun d'eux forme une œuvre indépendante ; l'écrivain décrit l'évolution des membres d'une même famille placés dans des milieux différents, il montre comment des caractères semblables se développent dans des directions divergentes, suivant les influences qu'ils sont appelés à subir. Chaque volume contient une œuvre complète, intelligible sans le secours des écrits précédents.

Notre interprétation n'est pas en opposition avec la jurisprudence du Tribunal du Reich (arrêts du Tribunal du Reich, vol. 63, p. 158, et vol. 82, p. 16). Le Tribunal du Reich a jugé qu'une œuvre n'est une création propre que si les changements apportés sont essentiels. La Cour de céans est d'avis que l'opinion du Tribunal du Reich doit être interprétée en ce sens qu'il n'y a pas de changements essentiels quand l'auteur de la « suite » modifie certaines formes extérieures, mais garde le contenu intellectuel de l'œuvre première dans toutes les scènes principales. Il n'y a ni changement essentiel, ni création propre dans le cas où la deuxième pièce est intelligible pour quiconque ne connaît pas la première, et lorsque l'impression qui se dégage de celle-là est celle d'une étroite parenté intellectuelle avec celle-ci, parenté que soulignent des reproductions fidèles de situations importantes. Les auteurs de *Jung-Heidelberg* ont adopté les méthodes éprouvées dans *Alt-Heidelberg* ; ils ont fait revivre, en partie du moins, les mêmes personnages. Ceux-ci sont devenus plus âgés, mais nous les retrouvons tels que nous les connaissons. Ils ne possèdent pas de caractéristique nouvelle : Charles-Henri a été créé par Meyer-Förster ; Stéphanie est le portrait de sa mère, l'Allemande du Sud au gentil et gai dialecte et toute à la joie de vivre ; Kellermann lui-même a été emprunté à *Alt-Heidelberg* afin, sans doute, de profiter de la popularité dont jouit le vieux domestique. Au surplus, ces personnes ont fort à faire à se rappeler leurs souvenirs d'enfance ou ceux de leurs parents, et ainsi nous voyons défiler devant nos yeux tout le contenu de *Alt-Heidelberg*. Ce n'est d'ailleurs pas toujours une simple évocation du passé ; les auteurs ont repris dans sa totalité la scène finale qui a toujours remporté un très vif succès. Cet emprunt était-il réellement nécessaire pour exprimer l'idée dramatique poursuivie par les auteurs ? Certainement non ; le but de ces derniers était bien plutôt de donner purement et simplement une nouvelle représentation de la scène si connue de *Alt-Heidelberg*, et ils n'ont pas craint d'accentuer leur plagiat en faisant paraître les étudiants qui, par leurs chants, rehaussent le tableau final. Les défenseurs ne peuvent pas exciper du fait qu'il est permis à un auteur dramatique de mettre en scène, sans distinction, l'idyllique cité de Heidelberg et la vie des étudiants telles qu'elles ont été décrites l'une et l'autre par Meyer-Förster. L'accomplissement fidèle du devoir opposé à l'idée d'une vie insouciant d'étudiants, l'étroitesse de la petite ferme mise en regard de la grande liberté des années d'études forment un tout qui, trans-

posé dans le cadre romantique et sentimental de Heidelberg, donne à la pièce de Meyer-Förster un cachet, une physionomie propres. Et sans vouloir émettre un jugement sur la valeur littéraire de l'œuvre, il est patent que celle-ci a droit à la protection que confère la loi sur le droit d'auteur.

L'action est partiellement différente dans les deux pièces, mais il reste acquis que le contenu intellectuel et sentimental de *Alt-Heidelberg* a été largement mis à contribution. D'ailleurs, la valeur de la nouvelle pièce ne réside pas dans l'action, mais bien dans les emprunts qu'on y trouve. Le changement introduit en modifiant l'action forme une modification insignifiante qui ne saurait imprimer à la pièce le caractère d'une création propre au sens du § 13 de la loi sur le droit d'auteur, et ne la différencie pas suffisamment de l'original.

Le titre jouit comme tel de la protection spéciale accordée aux œuvres de l'esprit ; ainsi en a déjà jugé la Cour dans sa décision du 31 août 1922. Les arguments exposés dans cet arrêt, à savoir que la demande en protection doit être accueillie même s'il n'y a pas conformité absolue, mais seulement un rapprochement voulu des titres, gardent, en l'espèce, toute leur valeur. Car l'expression « *Jung-Heidelberg* » rappelle le titre *Alt-Heidelberg* avec une insistance telle que l'on ne peut pas parler d'une utilisation libre au sens du § 13 de la loi sur le droit d'auteur ; il faut bien plutôt conclure à un emploi illicite du titre original et appliquer les §§ 11 et 12 de la loi précitée.

Le § 16 de la loi contre la concurrence déloyale est également applicable. La Cour est d'avis que le danger de confusion existe. La pièce est destinée, avant tout, au public des petites villes, lequel n'est pas, en général, très au courant du mouvement dramatique. L'annonce d'une représentation de *Jung-Heidelberg* pouvait induire en erreur et laisser croire qu'il s'agissait de la comédie ayant pour objet la vie des étudiants de Heidelberg, œuvre bien connue par les comptes rendus élogieux de la presse. La Cour est d'avis que l'étroite parenté qui existe entre la « suite » et l'original n'a pas échappé aux défenseurs ; elle a la conviction qu'ils ont eu conscience du risque de commettre un plagiat, et qu'ils se sont ainsi rendus coupables à tout le moins de dol éventuel.

L'action pour fait de concurrence déloyale est fondée non seulement à cause de l'usurpation du titre, mais aussi en raison des emprunts illicites. Il y a lieu d'appliquer le § 11 de la loi contre la concurrence déloyale. La diffusion et la représentation de l'œuvre constituent un acte commis dans un but

évident de concurrence. S'il en était autrement, on ne s'expliquerait ni le choix du titre, ni celui des noms donnés aux personnages. Les auteurs ont évidemment été guidés par le désir de profiter du grand succès de *Alt-Heidelberg*. Or, cette façon d'agir doit être considérée comme immorale. Un acte est immoral quand il est contraire aux usages consacrés, dans les milieux intéressés, par le sentiment des convenances (arrêts du Tribunal du *Reich*, vol. 48, p. 124; vol. 58, p. 214; vol. 73, p. 107). Dans son parère privé, M. le professeur Fulda expose que, suivant l'opinion des écrivains, ce procédé est contraire aux mœurs. Mais cette conclusion s'imposait même sans le parère Fulda et sans la réserve qu'il contient; car l'accaparement non autorisé d'une prestation d'autrui est contraire aussi bien aux principes en vigueur dans la vie économique en général qu'aux conceptions morales des écrivains. En conséquence, l'action pour fait de concurrence déloyale est fondée.

Il s'ensuit que les défendeurs sont tenus à cessation, à réparation du dommage causé et à la destruction des exemplaires.

La demande en cessation est justifiée par les principes qui régissent la protection des œuvres de l'esprit. La destruction des exemplaires s'impose par la violation de la loi sur le droit d'auteur, ainsi qu'en application de la loi contre la concurrence déloyale. D'autre part, il y a lieu d'admettre que la représentation de *Jung-Heidelberg* a causé un dommage réel à la demanderesse par le fait qu'une partie du public s'est probablement abstenue d'assister aux représentations de *Alt-Heidelberg*. La Cour estime équitable de fixer à 1000 marks le montant des dommages-intérêts dû par les défendeurs.

II

OEUVRE DRAMATICO-MUSICALE. RADIOPHONIE. CARACTÈRE DE L'ÉMISSION. DIFFUSION PROFESSIONNELLE. DROITS DE POURSUITE DE L'AUTEUR DE L'ŒUVRE.

(Tribunal du *Reich*, 1^{re} chambre civile, 12 mai 1926. — Mitteldeutsche Rundfunk-Aktiengesellschaft c. Gerhart Hauptmann.)

En février 1925, la défenderesse avait procédé à l'émission radiophonique du poème dramatique « Hanneles Himmelfahrt ». Cette œuvre avait été représentée dans le local d'émission par des acteurs et des actrices qui s'étaient partagé les rôles et qui donnèrent la pièce, du geste et de la voix, comme s'ils avaient été sur une scène et sans que l'assentiment de l'auteur eût été obtenu ou demandé.

Par un arrêt du *Landgericht* de Leipzig, confirmé par la Cour d'appel de Dresde, il avait été fait droit à l'action en cessation

du trouble causé et à l'action en dommages-intérêts intentées par le demandeur.

La défenderesse introduisit un pourvoi en revision auprès du Tribunal du *Reich* en proposant la cassation de l'arrêt et le rejet de la demande. Elle contesta à l'intimé le droit de poursuivre, en alléguant qu'il avait fait cession à un tiers du droit d'éditer son œuvre, prétendit que l'émission radiophonique devait être assimilée à une récitation publique et soutint que, en tout état de cause, aucune faute ne pouvait lui être imputée.

Le Tribunal du *Reich* a rejeté la demande en revision et il a souscrit sans réserve aux considérants de la Cour d'appel⁽¹⁾.

Il a affirmé notamment le bien-fondé du droit de poursuivre mis en doute par la défenderesse. Car, a-t-il reconnu, le droit d'édition cédé par l'auteur est moins étendu que le droit d'auteur proprement dit; il comprend seulement la faculté de reproduire et de diffuser l'œuvre imprimée en un certain nombre d'exemplaires. En l'espèce, la diffusion n'a pas eu lieu par le débit d'exemplaires imprimés, mais par un procédé nouveau, inconnu au moment de la promulgation de la loi. Toutefois, la volonté du législateur est clairement reconnaissable: il a voulu assurer à l'auteur tous les avantages économiques attachés à son œuvre sous réserve de quelques restrictions bien spécifiées. Le droit à l'émission radiophonique n'étant pas compris dans ces restrictions, il s'ensuit que la défenderesse s'est rendue coupable d'une violation du droit d'auteur, violation qui a été commise par négligence et qui a engendré l'obligation de réparer le dommage causé.

Le Tribunal du *Reich* a jugé qu'il n'y avait pas lieu d'examiner s'il fallait s'en tenir à l'interprétation donnée jusqu'alors à l'expression *multiplication*, ou s'il fallait prendre en considération les circonstances complètement nouvelles créées par l'avènement de la télégraphie sans fil. Il s'est borné à constater avec la Cour d'appel que l'émission radiophonique peut être considérée comme une *diffusion professionnelle*, approuvant ainsi sans réserve l'interprétation large donnée par l'instance inférieure au terme « diffusion »⁽²⁾. Il a également admis que, au sens de la loi sur le droit d'auteur, la transmission d'une œuvre par télégraphie sans fil ne saurait constituer une *récitation publique*. Appelé enfin à se prononcer sur la question de savoir s'il n'y avait pas lieu d'appliquer le § 2, alinéa 2

(1) Cf. l'arrêt de la Cour d'appel dans le *Droit d'Auteur*, 1926, p. 43.

(2) Le Tribunal du *Reich* s'est exprimé explicitement sur l'interprétation donnée au terme « diffusion » dans un arrêt rendu le 12 mai 1926 et reproduit dans le *Droit d'Auteur*, 1927, p. 74 et suiv., notamment p. 75.

de la loi concernant le droit d'auteur de 1910, il s'est exprimé comme suit: « Le jugement attaqué ayant nié, sans commettre d'erreur juridique, que l'émission radiophonique fût une récitation publique au sens de la loi de 1910 (§ 11, al. 3), l'interprétation soutenue par la revision, à savoir que nous nous trouvons en présence d'une adaptation « à des organes d'instruments servant à la reproduction sonore moyennant l'intervention personnelle d'un exécutant » (§ 2, al. 2, 1^{re} phrase de la loi sur le droit d'auteur), ne saurait pas davantage être approuvée. En effet, les instruments visés par cette prescription sont des objets *corporels* durables permettant de faire réentendre l'œuvre à volonté et à une époque quelconque. Les ondes hertziennes au contraire transmettent les sons et les paroles jusqu'à l'oreille du sans-filiste, mais l'audition ne peut pas être répétée et il n'en reste aucune trace matérielle. Au cas particulier, il n'y a pas lieu d'admettre que des appareils aient été installés aux fins de fixer la pièce de façon à pouvoir la réentendre.

Le Tribunal de revision a jugé superflu d'examiner si les circonstances particulières de l'affaire auraient permis de conclure à une *représentation publique*, puisque la plainte était déjà portée pour le fait de la diffusion professionnelle⁽¹⁾.

CANADA

ADAPTATION NON AUTORISÉE D'UN ROMAN À LA SCÈNE (PLAGIAT); REPRÉSENTATION ILLICITE; RESPONSABILITÉ DU PLAGIAIRE ET DE L'ENTREPRENEUR DE SPECTACLES; DOMMAGES-INTÉRÊTS.

(Cour supérieure de Montréal, 15 février 1929. — Leroux demandeur, Jeanne Cayatte demanderesse par reprise d'instance c. Jobin et Guimond.)

La Cour, après avoir entendu les parties par leurs procureurs respectifs au mérite de cette cause, examiné la procédure et les pièces produites, entendu la preuve Cour tenante et délibéré:

Gaston Leroux, romancier français, était l'auteur, entre autres œuvres, d'un roman célèbre intitulé *Le Fantôme de l'Opéra*, qui fut publié pour la première fois à Paris en 1910. Ce roman jouit au Canada de la protection accordée aux auteurs français en vertu de la Convention révisée de Berne à laquelle a adhéré notre pays.

De son vivant, il a intenté aux défendeurs, Sylvio Jobin et Ernest Guimond, un procès en recouvrement de la somme de \$ 999.99. Il soutenait que Ernest Guimond avait fait jouer au théâtre « Chanteclerc », exploité

(1) Voir le texte complet de l'arrêt du Tribunal du *Reich* dans *Markenschutz und Wettbewerb*, année XXVI, p. 23.

par Jobin, un drame intitulé *Le Sinistre fantôme*, qui n'était pas autre chose qu'une adaptation non autorisée de son roman. De plus, il alléguait dans sa déclaration que les défendeurs s'étaient approprié son œuvre, l'avaient dénaturée et démarquée, et en avaient altéré le titre.

Le Sinistre fantôme fut représenté au théâtre « Chanteclerc » dans le mois de février 1927.

Jobin et Guimond plaidèrent séparément en niant les faits reprochés.

Gaston Leroux mourut le 15 avril 1927, après avoir constitué sa femme, Jeanne Cayatte, sa légataire universelle par testament. Celle-ci fut autorisée à reprendre l'instance.

Le pillage littéraire de Guimond est tellement évident, d'après les documents déjà versés au dossier, que dès l'ouverture de l'enquête il s'empressa, à ma suggestion, en vue d'éviter des frais considérables, d'admettre que son drame avait été tiré du roman de Gaston Leroux.

Jobin s'est contenté de dire qu'il ignorait ce pillage. L'ignorait-il en vérité? Je ne le crois pas. Les circonstances se retournent contre lui et le condamnent.

Le § 3 de l'article 17 de la loi concernant le droit d'auteur considère comme ayant porté atteinte au droit d'auteur quiconque, dans un but de lucre personnel, permet l'utilisation d'un théâtre pour l'exécution d'une œuvre sans le consentement du titulaire du droit d'auteur, à moins d'avoir ignoré ou de n'avoir eu aucun motif raisonnable de supposer qu'il s'agissait d'une représentation organisée en violation du droit d'auteur.

Jobin a eu tous les motifs raisonnables de soupçonner pour le moins le démarquage de Guimond. Il doit donc être tenu conjointement et solidairement responsable avec lui des dommages réclamés par la demanderesse en reprise d'instance.

Quels sont ces dommages? Il est certain que la demanderesse a été et sera privée de la vente, au Canada, d'un assez grand nombre d'exemplaires d'un roman célèbre. De plus, l'auteur du roman *Le Fantôme de l'Opéra*, aux droits duquel se trouve la demanderesse, sera privé, par ce démarquage de son œuvre, des bénéfices qu'il eût pu tirer, à Montréal, de la cession du droit d'adaptation qui lui appartient.

Je crois que la somme de deux cents dollars est une juste rémunération des dommages encourus, en l'absence de toute recommandation faite par le législateur, comme châtement exemplaire auquel les plagiaires devraient être condamnés.

Considérant que la demanderesse par re-

prise d'instance a prouvé les allégations essentielles de sa demande,

Considérant que Guimond a admis sa culpabilité et que Jobin a eu connaissance du plagiat de Guimond,

Considérant que les défendeurs doivent être condamnés à payer à la demanderesse par reprise d'instance la somme de deux cents dollars,

PAR CES MOTIFS, condamne les défendeurs Sylvio Jobin et Ernest Guimond à payer à la demanderesse par reprise d'instance la somme de deux cents dollars avec intérêts et dépens.

(Signé) GONZALVE DESAULNIERS.

NOTE DE LA RÉDACTION. — Ce jugement, qui nous a été obligeamment communiqué par M. Louvigny de Montigny, notre correspondant canadien, infirme, au moins dans une certaine mesure, le jugement rendu le 7 mai 1923 par la Cour supérieure de Montréal dans l'affaire Bonis-Charanle c. Le Gouriadec. Et c'est fort heureux. On se rappelle la singulière conception que le juge canadien de 1923 avait de la propriété littéraire (voir *Droit d'Auteur*, 1924, p. 118). Cette jurisprudence, si elle s'était maintenue, aurait fait du Canada la terre d'élection du plagiat. Aujourd'hui nous voyons le juge canadien revenu à une plus juste compréhension du droit d'auteur, puisqu'il a lui-même poussé l'un des défendeurs — Ernest Guimond — à avouer les faits qui lui étaient reprochés. On trouvera peut-être faibles les dommages-intérêts prononcés par la Cour. C'est que la loi canadienne n'établit, comme nous l'écrivit M. de Montigny, aucune indemnité minimum en cas de contrefaçon littéraire, alors qu'aux États-Unis, par exemple, ce minimum est de 100 dollars pour la première représentation illicite et de 50 dollars pour chaque représentation subséquente, et qu'en France il est possible de confisquer la totalité des recettes. Notre correspondant nous annonce que les auteurs canadiens se proposent de demander au Parlement une modification de la loi afin de recevoir, en cas de fraude littéraire et notamment de plagiat, des dommages-intérêts suffisants ou exemplaires suivant l'expression employée par M. le juge Desaulniers. Nous ne pouvons qu'appeler de nos vœux cette utile réforme législative.

ITALIE

I

CONTRAT D'ÉDITION. EXTENSION DE L'ŒUVRE. INTERDICTION EXPRESSE POUR L'AUTEUR DE PUBLIER UN AUTRE OUVRAGE AYANT UN CONTENU ANALOGUE. CLAUSE ESSENTIELLE DONT L'INOBSERVATION ENTRAÎNE LA RÉSOLUTION DU CONTRAT PAR LA FAUTE DE L'AUTEUR.

(Tribunal de Padoue, 30 juin/17 juillet 1925. — Rispoli c. Milani.)⁽¹⁾

Le Prof. Rispoli, en son nom et à titre de représentant et de propriétaire de la « Litotipo », avait cité le D^r Milani à com-

⁽¹⁾ Voir *Studi di diritto industriale*, n° 1, de 1926, p. 41.

paraître devant le tribunal afin qu'il plût à ce dernier, après avoir reconnu que le défendeur n'avait pas rempli l'obligation assumée de publier un ouvrage du demandeur, intitulé « *Prontuario di procedura civile* », d'établir un délai bref et péremptoire dans lequel le volume devrait être imprimé et mis en vente, et de déclarer qu'à défaut d'observation de ce délai le contrat d'édition devrait être considéré comme rescindé par la faute du défendeur et que ce dernier devrait être condamné à payer une somme X à titre de dommages-intérêts.

Le défendeur admit l'existence du contrat. Il excipa toutefois, entre autres, du fait que Rispoli avait publié, en 1919, une deuxième édition de son « *Corso di diritto processuale civile* » et, en 1921, un « *Codice di procedura civile annotato* » avec un matériel pour la plus grande partie identique à celui du « *Prontuario* », en sorte qu'il avait entièrement vidé le contrat d'édition de son contenu et qu'il avait enfreint une clause spéciale de ce dernier. Il concluait dès lors à ce que le contrat fût déclaré rescindé et à ce que le demandeur fût condamné à la restitution de la somme de 1000 liras versée par le défendeur aux termes du contrat.

Le tribunal, considérant qu'il importait d'établir si le fait allégué par le défendeur était ou non conforme à la vérité, a ordonné une expertise. Il en a ainsi décidé par les motifs suivants :

« Si un contrat d'édition contient une clause en vertu de laquelle l'auteur de l'œuvre ne peut pas publier — dans un délai déterminé — d'autre ouvrage dont le contenu serait semblable à celui du premier, le fait de ne pas observer cette clause entraîne, *de plano*, la clause étant essentielle, la résolution du contrat par la faute de l'auteur. »

II

DROIT MORAL. DROIT DE DÉTRUIRE LE TABLEAU CÉDÉ, MAIS NON DE L'ALTÉRER AU COURS DE SON EXPOSITION EN PUBLIC.

(Cour d'appel de Bologne, 23 novembre 1925. — Baratta c. Opera Parrocchiale S. Quintino et Morgari.)⁽¹⁾

Le peintre Baratta avait été chargé par l'*Opera Parrocchiale di S. Quintino* d'exécuter un ouvrage de peinture destiné à orner le plafond de l'église. La fresque achevée, l'*Opera Parrocchiale* avait permis — aux dires de Baratta — à un autre peintre de la modifier d'abord et de l'effacer ensuite. Par ce motif, le demandeur avait intenté à l'*Opera* défenderesse, devant le Tribunal de Parme, une action en réparation du dommage. La défenderesse, tout en niant le fondement juridique de l'action, avait dé-

⁽¹⁾ Voir *Studi di diritto industriale*, n° 1, de 1926, p. 42.

noncé le litige au peintre *Morgari*, qui avait pris, d'après elle, l'initiative de modifier et d'effacer la fresque. Le Tribunal de Parme n'ayant pas reconnu le caractère illicite des faits du procès, avait acquitté les deux défendeurs. Le demandeur interjeta appel. La Cour d'appel de Bologne a ordonné qu'il fût précisé : 1° si l'on était en présence, à l'heure actuelle, d'un effacement total ou partiel ; 2° si la fresque était demeurée modifiée et pendant combien de temps ; et si elle avait été ainsi exposée en public.

La Cour a considéré qu'il importait d'établir ces faits par les motifs suivants :

1° L'auteur qui vend un tableau perd le droit de s'opposer à sa destruction, car l'obligation, de la part de l'acquéreur, de le conserver ne saurait être présumée sans une clause expresse, vu qu'elle est en contradiction avec la nature de la vente.

2° Par contre, la cession ne confère pas à l'acquéreur le droit de modifier le tableau. En effet, l'auteur possède un droit moral indépendant de la loi spéciale et des droits pécuniaires que celle-ci garantit, droit tendant à protéger la personnalité artistique de l'auteur. Ce droit, dont la source se trouve dans les principes en vertu desquels la maxime *nemini laedere* a été adoptée, entraîne l'obligation de ne pas dénaturer, par un aspect trompeur, la renommée publique de l'auteur.

3° Les intentions de l'agent n'entrent pas en considération.

Bibliographie

OUVRAGES NOUVEAUX

DIE BERNER UEBEREINKUNFT UND DIE RÖMISCHE KONFERENZ, von Justizrat Dr. *Bruno Marwitz*. Une brochure de 48 pages, 15,5×11,5 cm. Franz Wahlen, éditeur, Berlin W. 9, Linkstrasse, 16. 1928.

M. Bruno Marwitz, conseiller de justice et docteur en droit à Berlin, qui vient de publier, en collaboration avec M. le Dr Möhring, un remarquable commentaire de la loi allemande concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et musicales, dont nous parlerons encore, est, croyons-nous, le premier spécialiste qui ait fait paraître le nouveau texte de la Convention d'Union, arrêté à Rome le 2 juin 1928. Dans une brochure de format agréable, il donne ce texte et celui des six vœux formulés en même temps. Cette partie de son opuscule n'offre rien de nouveau aux lecteurs du *Droit d'Auteur*, qui ont reçu connaissance des décisions de la Conférence de Rome (voir nos numéros des 15 juin et 15 juillet 1928). Mais M. Marwitz fait suivre l'original français d'une excellente traduction allemande qui indique en lettres grasses les modifications appor-

tées à la Convention de Berne-Berlin, du 13 novembre 1908. En outre, il apprécie le travail accompli à Rome et les notes critiques par lesquelles se termine sa brochure n'en sont pas la partie la moins intéressante. Nous ne nous étonnons pas que l'auteur avoue sa déception : son sentiment se couvre trop bien avec le nôtre. Tout au plus pourrait-on dire que les échecs de la Conférence sur certains points essentiels de son programme n'ont rien d'extraordinaire, si l'on tient compte des divergences d'opinion très vives qui se sont manifestées au cours des débats. Cependant, chaque fois que la Conférence se trouvait à un tournant dangereux, les bonnes volontés s'organisaient et rivalisaient dans la coulisse pour sauver la face et même quelque chose de plus. Ce déploiement d'ingéniosité doit nous rendre indulgent et c'est pourquoi, tout en approuvant en principe la plupart des critiques de M. Marwitz, nous serions tentés, quant à nous, de ne prononcer notre condamnation qu'avec des circonstances atténuantes. Les promesses faites à Rome par plusieurs délégations d'États réservataires au sujet des réserves doivent être, à notre avis, considérées comme sérieuses et nous tenons pour assuré qu'au moment de la ratification de l'Acte de 1928, une grande simplification interviendra dans le régime juridique de l'Union. Sans doute ne faut-il pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué. Mais le respect de la parole donnée saura, pensons-nous, faire prendre au moment voulu les résolutions nécessaires.

M. Marwitz est un admirateur plutôt tiède de l'article 11^{bis}, qui consacre internationalement le droit de radiodiffusion, en laissant aux législations nationales la liberté de fixer les conditions d'exercice de la nouvelle prérogative. C'est là, dit-il, une restriction beaucoup plus grave que celle de l'article 13, alinéa 2, texte de Berlin, où il est simplement prévu que des réserves et conditions relatives aux droits musico-mécaniques pourront être déterminées par la législation de chaque pays. Or, ces réserves et conditions se ramènent en définitive à la licence obligatoire qui sera aussi la grande entrave du droit de radiodiffusion dans quelques pays. Pratiquement, nous ne pensons pas que l'article 11^{bis} soit beaucoup plus dangereux pour les auteurs que l'article 13, alinéa 2 actuel. On peut même se demander s'il ne le sera pas moins, puisqu'il réserve le droit moral et qu'il n'admet pas la rémunération uniformément fixée par la loi. Le système du tantième légal, possible dans le domaine des adaptations phono-mécaniques, nous semble au contraire incompatible avec la prescription de l'article 11^{bis}, alinéa 2, suivant laquelle la rémunération doit être en principe le résultat d'un accord entre les parties, faute de quoi l'autorité compétente en fixe le montant, mais toujours par décision d'espèce.

A l'article 2, M. Marwitz regrette que la Conférence de Rome n'ait pas mentionné les improvisations musicales en même temps

que les allocutions, sermons et autres œuvres de même nature. Il considère toutefois que cet article dispose nettement qu'une œuvre littéraire ou artistique est protégée, qu'elle soit ou non matérialisée dans une forme durable. C'est aussi notre avis. Pourtant, à Rome, on a pu entendre l'opinion contraire, selon laquelle la Convention de Berne ne serait pas applicable aux œuvres orales tant que le texte de Rome ne produirait pas ses effets. Nous devons donc craindre ici des interprétations opposées, et il ne nous semble pas certain que la nécessité de protéger les allocutions, sermons et autres œuvres de même nature entraîne aussi celle de protéger les improvisations musicales dans les pays qui, avant Rome, auraient jugé les œuvres orales privées de toute protection conventionnelle. Il est vrai que la contrefaçon d'une improvisation musicale ne doit pas être une entreprise bien aisée.

A propos de l'article 9, notre auteur critique la manière dont la Conférence s'y est prise pour soustraire à la protection inconditionnelle les articles d'actualité de discussion économique, politique ou religieuse. Du moment que l'alinéa 1, argumente-t-il, vise les romans-feuilletons, les nouvelles et toutes autres œuvres soit littéraires, soit scientifiques, soit artistiques publiés dans les périodiques de l'Union, il faut en conclure que les articles d'actualité de l'alinéa 2 ne sont pas des œuvres littéraires, sinon on ne verrait pas quel traitement leur appliquer, puisque les alinéas 1 et 2 de l'article 9 sont inconciliables. Mais alors quelle offense gratuite infligée aux auteurs des écrits d'actualité, qui ne seraient point considérés comme des écrivains véritables, aptes à recueillir les bénéfices de la Convention. On aurait tort, pensons-nous, de trop prendre au tragique la liberté de reproduction stipulée à l'article 9, alinéa 2. Cette liberté s'explique et se justifie par la nécessité où tous les pays se trouvent d'alimenter la discussion publique. Le chroniqueur politique d'un grand journal, par exemple le successeur de M. André Tardieu au *Temps*, n'était certes pas un écrivain de second ordre aux yeux des rédacteurs de l'Acte de Rome. Ils ont simplement estimé opportun de le soumettre, lui et ses émules, à un régime spécial, parce que les bulletins politiques appartiennent à un genre littéraire qui supporterait malaisément l'application trop stricte des règles du droit d'auteur. Les journalistes ont un intérêt manifeste à être fréquemment cités : leur autorité s'accroît des emprunts qui leur sont faits. D'ailleurs personne ne les empêche d'endiguer les excès de leur notoriété, en interdisant par une mention de réserve la reproduction de leurs articles. Et si, par hasard, un journal se montrait décidément trop zélé et trop méthodique dans l'art de découper un confrère, il resterait toujours la ressource de l'actionner en se basant sur les principes généraux du droit (concurrence déloyale).

Dans une remarque très pénétrante, M. Marwitz loue la nouvelle version de l'article 14. Il se félicite en particulier de ce que l'adaptation des œuvres littéraires, scientifiques et artistiques au cinématographe soit désormais réservée à l'auteur. D'une part, en effet, on ne voit pas très bien ce que peut être la reproduction d'une œuvre par le cinématographe. Celui-ci suppose, de toute évidence, une transformation de l'ouvrage initial qui doit recevoir les qualités requises pour la projection animée sur l'écran. D'autre part, l'adaptation cinématographique entraînera, du moins en règle générale, des modifications, additions ou retranchements tels que l'œuvre de seconde main, résultat du travail des cinéastes, pourra fort bien présenter le caractère d'une œuvre nouvelle, et par conséquent échapper à l'emprise de l'article 12 qui traite des appropriations indirectes sans changements essentiels. L'importance de l'art muet est aujourd'hui si grande qu'on ne saurait priver les romanciers et auteurs dramatiques d'un droit sur l'exploitation de leurs thèmes et sujets sur l'écran. La Conférence de Berlin avait déjà pris des mesures à cette fin, qui ont été très heureusement précisées à Rome. A Bruxelles, en 1935, on pourra, si l'on veut, supprimer le mot « reproduction » au premier alinéa de l'article 14, et le mot « reproduite » au troisième alinéa, parce que l'œuvre cinématographique de seconde main, — dont il est question dans ces deux textes, par opposition à l'œuvre cinématographique originaire, — n'est pas une reproduction pure et simple, mais une adaptation, soit une reproduction transformée.

A propos de l'article 6^{bis} nouveau, M. Marwitz regrette que la Conférence de Rome ait cru devoir recommander, par un vœu, la pérennité du droit moral de l'auteur. Il estime que le respect dû aux chefs-d'œuvre de l'esprit humain se fonde sur un intérêt de la collectivité. Nous n'y contredisons pas. Si quelqu'un s'avisait aujourd'hui de publier une édition mutilée de *Faust*, ou de *Phèdre*, c'est le patrimoine intellectuel de l'Allemagne et celui de la France qui en souffriraient, bien plus que les descendants de Goethe ou de Racine. Mais à partir de quand, et sous quelles conditions, une œuvre acquiert-elle cet élargissement de renommée qui la sacre joyau d'une littérature? Il sera bien difficile de le dire. C'est pourquoi le vœu de la Conférence de Rome ne nous paraît pas aussi critiquable qu'à M. Marwitz. On invite les législations nationales à édicter des dispositions propres à empêcher qu'après la mort de l'auteur son œuvre ne soit déformée au préjudice de sa renommée ou des intérêts de la littérature, de la science et des arts. Évidemment la protection ainsi souhaitée couvrirait même les œuvres les plus médiocres. Serait-ce un très gros inconvénient? Mieux vaut se montrer trop libéral, plutôt que de verser dans l'abus contraire. Au surplus, il sera bien rare qu'on prenne la défense d'un auteur insignifiant dont les ouvrages seraient, après

sa mort, l'objet d'une exploitation irrespectueuse.

L'Acte de Rome sera-t-il promptement ratifié par l'Allemagne? M. Marwitz envisage deux possibilités: ou bien la ratification allemande se produira avant la refonte de la législation germanique sur le droit d'auteur, et alors rien ne s'opposerait à ce qu'elle fût prochaine, ou bien le gouvernement attendra que cette refonte, combinée avec une unification des droits allemand et autrichien en matière de propriété littéraire et artistique, soit achevée, et alors il ne faudrait pas escompter que la nouvelle Convention devienne exécutoire en Allemagne avant le 1^{er} juillet 1931.

On voit qu'en peu de pages M. Marwitz a su agiter beaucoup d'idées, ce qui est l'indice d'un esprit vigoureux et ordonné.

* * *

DAS URHEBERRECHT DES BÜHNENREGISSEURS, von Dr. jur. *Claus-Dietrich Koch*, Regisseur und Dramaturg der Oper. Berlin, Verlag von Franz Vahlen, Linkstrasse 16, Berlin, W. 9, 1927. 144 pages 22×14.

L'auteur, qui est lui-même régisseur de théâtre et auteur dramatique en même temps que fils d'un compositeur renommé, examine un problème dont la solution était cherchée déjà un peu avant la guerre, mais qui avait dû être abandonné en raison des perturbations causées dans l'exploitation théâtrale, comme dans tout l'organisme social, par le grand cataclysme de 1914 à 1918. Ces perturbations, toutefois, n'ont pas empêché la régie théâtrale de réaliser de grands progrès, en sorte que de plus en plus le besoin s'est fait sentir de protéger la création du régisseur; mais la loi qui règle actuellement le contrat d'engagement des acteurs ne fournit aucun point d'appui pour la protection de la régie, pas plus d'ailleurs que le nouveau projet de loi allemande sur les brevets.

M. Koch essaye de combler cette lacune. Son ouvrage, après une courte esquisse historique du droit d'auteur, traite de la nature de la régie elle-même, du libretto du régisseur et des rapports de propriété littéraire qui existent entre le régisseur et l'auteur dramatique. Il énumère les questions juridiques qui se soulèvent quand il s'agit de résoudre les difficultés nées des relations entre l'auteur de l'œuvre, la direction du théâtre et le régisseur.

Pour prendre position à l'égard de ces questions, l'auteur a dû tenir compte non seulement des textes légaux existants et des ouvrages qui s'occupent du code, généralement non écrit, des théâtres, mais encore de l'opinion dominante dans les milieux qui pratiquent le théâtre. Pour connaître cette opinion dominante, il a adressé aux régisseurs et aux directeurs des théâtres allemands une circulaire leur posant certaines questions précises relatives à la protection du régisseur et à la réglementation de ses rapports avec l'auteur dramatique et avec la direction du théâtre. Il a utilisé les ma-

tériaux ainsi réunis pour la rédaction de son livre, devenu, de cette façon, un instrument indispensable pour tout juriste qui s'occupe de droit d'auteur et tout spécialement des questions juridiques soulevées par la pratique de l'art théâtral.

L'ouvrage témoigne d'un effort scientifiquement méthodique et constitue un appoint sérieux pour la solution d'une tâche qui devra bien être réglée un jour par la législation écrite.

* * *

URHEBERSCHAFT UND URHEBERRECHT AM FILM. Eine kritische Studie von Dr. jur. *John A. Fagg*, Rechtsanwalt in Berlin. Verlag von Franz Vahlen, Linkstrasse 16, Berlin, W. 9. 52 pages 22×14.

Qui est le créateur d'un film et qui possède la faculté d'exercer, en ce qui le concerne, les droits de l'auteur? C'est à trouver une solution pour ces deux questions que s'applique l'ouvrage ci-dessus.

Pour M. Fagg, le film est une création artistique commune à laquelle contribuent toute une série de personnes dont l'activité est spéciale, mais nécessaire pour que l'œuvre soit complète. La confection d'un film exige d'abord la rédaction d'un manuscrit, puis l'adaptation du manuscrit au film. Il en résulte que l'œuvre appartient d'une part à l'auteur du manuscrit, puis, d'autre part, aux spécialistes (régisseur, acteurs, opérateurs) dont la collaboration était indispensable pour que le film fût fabriqué. Le film est donc une copropriété indivisible appartenant à tous ceux qui, d'une manière ou de l'autre, ont participé à la création; en droit allemand, elle est régie par la loi sur la protection des œuvres des arts figuratifs et des photographies. M. Fagg estime que le film doit être considéré comme une œuvre d'art, et non comme une série de photographies, en sorte qu'il est au bénéfice de la protection de trente ans et de toutes les prérogatives spéciales (droit exclusif de reproduction, de diffusion, de représentation, etc.) conférées par la loi aux auteurs d'œuvres artistiques.

Telle est, en somme, la règle de droit pour le film. Mais, comme la production et l'exploitation d'un film exigent de grands capitaux, les auteurs sont obligés d'avoir recours aux offices des grandes sociétés productrices de films. Ils passent avec ces dernières des contrats qui remplacent entre parties les prescriptions de la loi et qui règlent toutes les questions relatives à la propriété du film. Les dernières pages de la plaquette sont consacrées à l'examen de la nature du contrat qui lie sociétés et producteurs individuels de films; elles cherchent à bien délimiter l'étendue des obligations assumées par chacune des parties. Il nous plaît de constater que, même dans ce domaine, M. Fagg préconise l'inaliénabilité du droit moral de l'auteur.

La plaquette est intéressante, clairement écrite et d'une actualité qui en agrmente beaucoup la lecture.