

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 NON OFFICIELLE

Études générales: UN NOUVEAU MOUVEMENT EN FAVEUR DE L'ADHÉSION DES ÉTATS-UNIS A LA CONVENTION DE BERNE, p. 109.

Correspondance: LETTRE D'ÉGYPTÉ (Maxime Pupikof). *Sommaire:* La protection du droit d'auteur devant les Tribunaux mixtes d'Égypte, p. 114.

Jurisprudence: BELGIQUE. Modèle industriel: œuvre d'art révélatrice d'un effort vers une création personnelle et originale, ou emballage banal non susceptible d'être protégé

par la loi sur la propriété littéraire et artistique? Question à trancher par l'expert et non par le juge, p. 116.

Nouvelles diverses: FRANCE. La réforme du droit de suite, p. 117. — SUISSE. La ratification de l'Acte de Rome et la protection du contenu des journaux, p. 117.

Notes de statistique: La production littéraire italienne en 1928, p. 119.

Nécrologie: Emmanuel Adler, par Paul Abel, p. 120.

Bibliographie: Périodique nouveau, p. 120.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

UN NOUVEAU MOUVEMENT

EN FAVEUR DE

L'ADHÉSION DES ÉTATS-UNIS A LA CONVENTION DE BERNE

Depuis de nombreuses années, nous entretenons nos lecteurs des efforts qui se renouvellent périodiquement aux États-Unis pour modifier la législation américaine sur le droit d'auteur de manière à rendre possible l'entrée de ce pays dans l'Union de Berne. Nous avons en la personne du Directeur du *Copyright Office* de Washington, M. Thorvald Solberg, un excellent informateur qui nous tenait régulièrement au courant des événements, et qui s'est, du reste, dépensé lui-même sans compter pour hâter le moment où les États-Unis entreraient dans l'Union. A notre vif regret, M. Solberg a maintenant pris sa retraite. Mais il a bien voulu nous promettre de nous continuer son appui. Grâce à lui, nous avons reçu les procès-verbaux de la dernière *enquête officielle* instituée pour examiner le problème de l'adhésion des États-Unis à la Convention de Berne. Cette enquête a été menée par la Commission des brevets, en avril 1930, sur une base très large, puisque 52 experts appartenant à tous les milieux intéressés ont donné leur avis. Il s'agit donc d'une consultation importante, et qui nous réjouit d'autant plus qu'elle aboutit en définitive à

recommander chaudement les modifications législatives nécessaires pour assurer l'entrée des États-Unis dans notre Union. Lorsqu'on parcourt les déclarations émanant des milieux les plus variés, de représentants de toutes les grandes corporations qui s'occupent du droit d'auteur, lorsqu'on voit que des hommes d'une compétence et d'une autorité indiscutées se font avec élan les avocats de notre cause, on serait tenté de penser que le Parlement ne pourra qu'acquiescer à un désir exprimé avec une telle force. Et pourtant, combien de fois n'avons-nous pas escompté en vain l'adhésion parlementaire, en nous fondant sur les renseignements les plus dignes de foi. Mais, même si nous demeurons un peu sceptiques en face du mouvement qui s'est dessiné ce printemps, nous ne saurions en méconnaître l'impressionnante envergure. C'est pourquoi nous lui consacrerons une brève étude: cet hommage lui est dû, même si, une fois de plus, le succès se dérobe à l'effort.

Lors des précédentes tentatives destinées à amener l'entrée des États-Unis dans l'Union, la grande difficulté avait été toujours d'obtenir l'abandon de la fameuse *manufacturing clause* ou clause de refabrication. On sait en quoi celle-ci consiste: tous les livres et périodiques en langue anglaise, ainsi que tous les livres (sans distinction de langue) ayant pour auteurs des citoyens américains ou des étrangers domiciliés aux États-Unis ne peuvent être protégés que s'ils sont imprimés aux États-Unis. A notre grande satisfaction, l'enquête de 1930 démontre que les milieux intéressés sont disposés à affranchir les auteurs étrangers de cette exigence onéreuse. L'avocat-

conseil de la *Paramount-Famous-Lasky Corporation*, M. Swarts, explique de façon très vivante comment, tôt après son entrée au service de cette grande firme, il a reconnu l'insuffisance de la législation américaine sur le droit d'auteur, et s'est mis en campagne afin d'obtenir les améliorations indispensables. Il prévoyait, comme obstacle principal, la résistance que la *Labor-Union* opposerait à la suppression de la clause de refabrication. Or, voici qu'au contraire le représentant de ladite Union, «*that very delightful gentleman*», comme dit M. Swarts, ne fit aucune opposition. C'était une véritable surprise. A quoi l'attribuer? M. Swarts croit que les mesures de repréailles prises par le Canada auront été efficaces (voir sur ces mesures le *Droit d'Auteur* du 15 février 1924, p. 13, 14 et 17). Une chose est certaine, c'est que M. Swarts lui-même a joué dans toute cette affaire un rôle considérable. Si, aujourd'hui, le problème de l'entrée des États-Unis dans l'Union se pose de nouveau d'une manière aussi pressante, on le doit en grande partie à son infatigable activité: durant plusieurs années, il a négocié avec les organisations intéressées pour les gagner à ses idées.

Le projet de loi présenté au Congrès par le président de la Commission des brevets, M. Albert H. Vestal, qui dirigea également les débats de l'enquête, servit de base à la discussion. Ce projet dispose à l'article 28 que l'obligation d'imprimer aux États-Unis subsiste pour les auteurs américains, mais qu'elle tombe pour les ouvrages destinés aux aveugles et pour les œuvres des auteurs étrangers. On aperçoit sans peine que cette disposition n'est pas absolument conforme à notre Convention. Il ne suffit pas que les

auteurs étrangers soient soustraits à la clause de refabrication américaine: la même faveur doit être accordée aux auteurs américains qui publient leurs œuvres pour la première fois dans un pays unioniste. Par contre, le législateur américain ne serait pas obligé de dispenser de la *manufacturing clause* les auteurs étrangers qui publient leurs œuvres pour la première fois en Amérique, mais il est naturellement libre de le faire s'il tient à se montrer envers les étrangers plus libéral que la Convention ne le lui demande. — D'après les déclarations données à l'enquête, les associations de typographes ont consenti à ce que les auteurs étrangers fussent libérés de l'obligation de faire imprimer leurs ouvrages en Amérique. Ainsi disparaissait l'un des principaux obstacles à l'entrée des États-Unis dans notre Union, obstacle au sujet duquel on s'était autrefois longuement disputé. On s'étonnera peut-être que la solution du projet consacre une inégalité de traitement entre les nationaux et les étrangers, ce qui, dans la plupart des pays européens, ne serait pas admis. En Allemagne, par exemple, il est de principe que, dès l'instant où un traité accorde certains droits à des ressortissants étrangers, les nationaux doivent recevoir les mêmes avantages. Et les journaux nous ont appris qu'en France le sénateur Marcel Plaisant avait déposé une proposition de loi tendant à conférer aux citoyens français tous les avantages acquis en France aux étrangers, en vertu des traités.

La question de la *manufacturing clause* étant liquidée dans un sens satisfaisant (ou à peu près), l'entrée des États-Unis dans l'Union est-elle probable? Assurément, dira-t-on après avoir parcouru les réponses des 30 à 40 premiers experts consultés. De toute évidence, l'enquête a été préparée de main de maître. Au début, nous assistons à une puissante offensive des présidents des sociétés d'auteurs, d'éditeurs et de perception, auxquels se joignent de nombreux auteurs réputés. L'âme de ce mouvement est M. Will Irwin, président de la Commission du droit d'auteur de la Société des auteurs américains, qui est lui-même un auteur. Il annonce à la Commission d'enquête chaque expert, au moment où celui-ci vient déposer, déclinant les titres et les travaux du nouvel arrivant dont l'opinion reçoit ainsi un supplément d'autorité. Nous voyons défiler des auteurs dramatiques et d'autres écrivains, parmi lesquels des poètes et même des poétesses, puis une phalange d'au moins huit éditeurs parmi les plus considérables du pays, puis des propriétaires d'importantes revues, entre autres le représentant de la *Hearst Organisation*, et celui de la Société de la *Christian Science*, *Publication for the*

Mother Church, puis les délégués — présidents, avocats-conseils, secrétaires — de toutes les organisations professionnelles intéressées (Ligne des auteurs américains, qui compte plus de 2000 membres; *Pen-Club*; *Pen and Brush Club of New-York*; Ligue des femmes-auteurs d'Amérique, qui groupe presque toutes les femmes écrivains; Association des professeurs d'universités; Association des éditeurs de livres; Association nationale des éditeurs de périodiques; Association américaine des éditeurs de journaux; Corporation des Théâtres *Shubert*, l'une des plus puissantes entreprises de spectacles; Société des producteurs et des distributeurs de films; Ligue des artistes), — enfin quelques spécialistes tels qu'un auteur composant exclusivement des œuvres destinées à la radiodiffusion, un illustrateur, un cartographe, l'un des délégués américains à la Conférence littéraire et artistique de Rome en 1928, M. Sol Bloom, et un fonctionnaire du Département des Affaires étrangères.

La grande majorité de ces experts a appuyé le projet en discussion (*bill Vestal*) et s'est déclarée favorable à l'entrée des États-Unis dans l'Union, prévue par ledit *bill*. Toutefois, il convient d'enregistrer l'opposition des associations des éditeurs de revues et de journaux (la *Hearst Organisation* et quelques autres étant exceptées) et l'attitude également hostile de la corporation des directeurs de théâtre et des professeurs universitaires. Il y a là une résistance avec laquelle il faudra compter.

Voyons d'abord ce que disent les partisans du *bill*. Tous confessent que la législation américaine sur le droit d'auteur est arriérée et incompréhensible. Quelques-uns font état des lois beaucoup plus avancées de certains pays européens et se plaignent du peu d'intérêt que le Gouvernement américain porte au droit d'auteur. Ils estiment qu'un pays qui occupe dans le monde la situation des États-Unis ne devrait pas marquer tant d'indifférence à l'endroit des biens les plus précieux de la nation. Les énormes capitaux investis dans les industries qui gravitent autour du droit d'auteur, capitaux se chiffrant par plusieurs billions de dollars, prouvent d'ailleurs qu'il est indispensable, même au point de vue financier, d'avoir une bonne législation sur la propriété littéraire et artistique. La loi actuelle est considérée comme extrêmement difficile à comprendre non seulement par les écrivains, directeurs de théâtres et autres praticiens, mais aussi par les juristes spécialisés dans l'étude du droit d'auteur. L'un des experts s'est écrié: Vous ne trouverez pas un éditeur dans tout le pays qui comprenne vraiment quelque chose à la législation sur le droit d'auteur. Un

juriste, devenu administrateur d'une grande corporation d'intéressés, raconte qu'avant d'exercer ses fonctions actuelles il ignorait tout du droit d'auteur, et qu'il eut beaucoup de peine à s'assimiler peu à peu cette matière. Les auteurs prétendent même que le juriconsulte-conseil de la ligue des auteurs est la seule personnalité qui ait une certaine connaissance de la loi.

Un grand nombre d'experts insistent énergiquement sur la nécessité pour les États-Unis d'entrer dans l'Union. Aujourd'hui, on ne peut se faire protéger à l'étranger qu'en se mettant au bénéfice de la loi anglaise par une première édition en Angleterre ou une édition simultanée en Angleterre et aux États-Unis. (La plupart des intéressés ne se doutent pas des arrangements bilatéraux et accords de réciprocité signés par les États-Unis avec un grand nombre de pays. Et ceux qui sont au courant de la situation se plaignent de perdre pied au milieu de tant de prescriptions diverses.) Quelques experts sont blessés dans leur orgueil national par cette obligation imposée à l'auteur américain de recourir à la loi britannique. Qu'un livre d'un auteur américain doive paraître comme œuvre anglaise pour pouvoir bénéficier de la Convention de Berne, cela les choque, et ils protestent là-contre. On dénonce le pillage dont les œuvres américaines sont victimes. Le président de la Ligue des auteurs affirme que la moitié des œuvres américaines qui se vendent à l'étranger sont contrefaites. C'est surtout en Hollande que ces procédés déplorables sévissent, malgré que les États-Unis aient conclu un traité de réciprocité avec les Pays-Bas. Depuis quelque temps, — et c'est une remarque faite par plusieurs experts, — les œuvres américaines trouvent à l'étranger des débouchés qu'elles n'avaient point autrefois. Certaines pièces de théâtre américaines, notamment, sont très souvent jouées en Europe et dans d'autres continents. En juin et juillet 1928, par exemple, il y a eu dans les théâtres européens 300 à 400 représentations de pièces américaines, dont 39 représentations du *Procès de Mary Dugan*, 30 représentations de *What Price Glory*, etc. De l'avis des auteurs, une protection efficace contre la piraterie étrangère est impossible tant que les États-Unis restent à l'écart de l'Union. Un auteur observe en outre que si les livres américains peuvent un jour faire leur carrière au dehors sous leur pavillon national, et non plus sous le pavillon anglais, ils contribueront mieux qu'aujourd'hui à faire connaître la tournure d'esprit, les conceptions et la vie américaines. Ce point de vue d'un moraliste méritait d'être relevé.

Les partisans de l'accession à la Conven-

tion de Berne reconnaissent d'ailleurs que les États-Unis devront changer leur législation *avant* d'entrer dans l'Union. Certains experts ne se font pas une idée exacte des exigences de la Convention à l'endroit des nouveaux adhérents. Ils paraissent croire que les anciens adhérents ont en quelque sorte à soulever le candidat, et à trancher la question de savoir si sa loi sur le droit d'auteur est suffisamment avancée. On a même parlé d'une majorité des deux tiers des voix devant se prononcer en faveur de l'adhésion. Il convient de ne pas laisser s'accréditer ces erreurs. La Convention demande simplement aux pays qui déclarent leur entrée dans l'Union qu'ils accordent aux œuvres littéraires et artistiques une protection légale quelconque. Il n'est pas dit jusqu'où cette protection doit aller, et les pays qui sont déjà membres de l'Union n'examinent nullement la loi du nouvel adhérent. Celui-ci notifie son accession au Conseil fédéral suisse, et cela d'une façon tout à fait unilatérale, sans que les pays déjà unionistes soient appelés, avant ou après l'adhésion, à approuver cette dernière. A teneur des dispositions de la Convention, il est donc incontestable que les États-Unis peuvent accéder à l'Union dès maintenant, et sans changer préalablement leur loi. Mais, après l'accession, ils auront le devoir de mettre la loi actuelle hors vigueur chaque fois qu'elle s'appliquerait à une œuvre unioniste dans des conditions contraires à la Convention. Cette mise hors vigueur interviendra-t-elle automatiquement, une fois que l'adhésion aura pris effet, de telle sorte qu'aucun juge américain ne sera plus autorisé à appliquer à un auteur unioniste une disposition de droit interne qui ne serait pas en harmonie avec la Convention, quand bien même nulle loi modificative n'aurait été promulguée, — ou bien faudra-t-il au contraire que le législateur change le droit interne pour que le juge n'ait plus la possibilité d'appliquer, par exemple, la clause de refabrication, incompatible avec la Convention? C'est là une question que nous ne pouvons pas résoudre. Elle relève du droit constitutionnel américain. En Angleterre et en Suède, on considère que les traités comportent simplement l'obligation pour les États qui les signent d'adapter leur législation interne au droit conventionnel, si bien que la loi nationale n'est pas *de plano* rendue inopérante par la Convention, en cas de conflit entre ces deux sources de droit. Nous avons constaté avec un vif plaisir que, dans un ouvrage tout récent et très remarquable intitulé *The international Protection of industrial Property* (1930, Cambridge, Harvard University Press), M. Stephen P. Ladas défend, à propos de la

Convention industrielle de Paris, la théorie d'après laquelle un traité ratifié par les États-Unis serait directement applicable dans ce pays et lierait les tribunaux. Il cite toute une série d'arrêts qui ont conféré en Amérique un effet immédiat à la Convention de Paris, en dépit des divergences existant entre celle-ci et la législation nationale (ainsi dans la question de l'indépendance des brevets, indépendance prescrite par l'article 4^{bis} de la Convention de Paris révisée à Bruxelles le 14 décembre 1900, alors que la loi américaine en vigueur à cette époque faisait tomber le brevet américain en même temps que le brevet pris au pays d'origine pour la même invention). Il est vrai que l'*Attorney* général Miller, dans un parère, et l'Office des brevets américains, dans sa pratique, ont adopté le point de vue opposé; mais, observe M. Ladas, ces avis ne sauraient être déterminants pour la pratique des tribunaux.

Dès lors, si les États-Unis déclarent leur entrée dans l'Union après avoir ratifié la Convention de Berne, toutes les dispositions de droit interne qui sont en contradiction avec cette convention seront *de plano* mises hors vigueur en ce qui concerne les unionistes. Tel est le système de M. Ladas. Nul besoin, par conséquent, d'un changement préalable de la loi américaine. Mais, bien entendu, la clarté et la sécurité juridique auront tout à gagner si la loi interne est promptement adaptée aux exigences de la Convention. Bien souvent il sera difficile de décider dans quelle mesure l'ancien droit est contraire à la Convention, et l'on ne peut que souhaiter de voir le législateur lui-même accomplir cette besogne de mise au point, afin d'épargner aux juges et aux plaideurs des débats épineux. Aussi bien approuvons-nous pleinement ceux des experts qui ont dit que l'entrée des États-Unis dans l'Union ne devrait pas s'effectuer sans une refonte simultanée de la loi interne. D'autre part, si cette refonte devait prendre trop de temps et retarder d'une manière sensible l'adhésion, alors il importerait de bien faire comprendre aux intéressés que l'adaptation de la loi à la Convention peut aussi intervenir *après* l'adhésion.

Il règne encore dans les milieux américains d'autres idées fausses sur les prescriptions de la Convention de Berne. Par exemple, on a soutenu que, pour être protégé, l'auteur devait accomplir les formalités en vigueur au pays d'origine, celles-ci étant d'ailleurs suffisantes dans toute l'Union. En réalité, la protection unioniste est indépendante même des formalités du pays d'origine. A supposer que l'Amérique maintienne pour ses ressortissants l'enregistrement et la clause de refabrication, comme le veut

le *bill* Vestal, un auteur américain, après l'adhésion américaine, sera protégé dans les autres pays unionistes, même s'il n'a pas accompli lesdites conditions et qu'il ne soit pas protégé dans son propre pays.

Quand l'adhésion américaine devrait-elle avoir lieu? C'est principalement M. Sol Bloom, membre du Congrès et délégué de son pays à la Conférence de Rome, qui s'est occupé de ce problème. M. Sol Bloom est un partisan très énergique de l'accession des États-Unis à la Convention de Berne-Berlin, *du 13 novembre 1908*. Il rappela qu'à la Conférence de Rome une disposition visant spécialement les États-Unis avait été introduite, aux termes de laquelle il est possible d'accéder encore à l'Acte de 1908 jusqu'au 1^{er} août 1931 (art. 28, al. 3, de l'Acte de 1928). D'après M. Sol Bloom, l'Amérique est placée devant un dilemme: ou bien elle adhérera avant ce jour fatidique, ou bien elle sera exclue à tout jamais de l'Union. On ne peut, à la lecture des procès-verbaux de l'enquête, se défendre de l'impression que la plupart des experts n'étaient pas bien fixés sur le sens de l'article 28, alinéa 3, de la Convention signée à Rome. En réalité, l'entrée des États-Unis dans l'Union demeure possible, après comme avant le 1^{er} août 1931. La seule différence est celle-ci: avant cette date, l'accession peut porter sur l'Acte de 1908 ou sur l'Acte de 1928, au libre choix de l'adhérent, tandis qu'après le 1^{er} août 1931 l'accession ne pourra plus porter que sur l'Acte de 1928. En définitive, pourquoi les États-Unis n'accéderaient-ils pas tout de suite à la Convention signée à Rome? Rien ne les en empêcherait. A la Conférence de Rome, on a fait allusion à l'article 18 et à la règle de la rétroactivité. Mais les experts n'ont pas repris cet argument et, de fait, on ne voit pas pourquoi l'article 18 du texte de Rome serait inacceptable, alors que le même article figurant dans le texte de Berlin répondrait aux vœux de l'Amérique. On n'a pas non plus parlé d'une réserve que les États-Unis stipuleraient en se fondant sur l'Acte de Berlin, pour substituer à tel ou tel texte de celui-ci le texte correspondant des anciennes Conventions de 1886 ou 1896. Il avait été question à Rome de ne pas faire revivre la protection au profit des œuvres anciennes tombées dans le domaine public non par expiration de la durée du droit d'auteur, mais parce que les formalités prescrites n'auraient pas été remplies. L'enquête est restée muette sur ce point. Serait-ce qu'on s'en désintéresse? Alors nous ne verrions pas pourquoi les États-Unis ne donneraient pas directement leur approbation au texte de Rome. La principale innovation de l'Acte de 1928, la

reconnaissance du droit moral, n'a rien de très redoutable : on s'est contenté de poser un principe tout à fait général qui, d'une manière ou d'une autre, est certainement observée en Amérique aussi. Or, c'est là tout ce qu'il faut, puisque les conditions d'exercice du droit moral sont abandonnées à la législation des pays contractants. En juin 1930, au Congrès tenu à Budapest par l'Association littéraire et artistique internationale, M. Swarts, avocat-conseil de la *Paramount-Famous-Lasky Corporation*, a déclaré que les États-Unis accordaient au droit moral une protection très étendue, sur la base du droit commun (*common law*).

L'absence de toute ratification de l'Acte de Rome par l'un ou l'autre des pays signataires a manifestement produit sur la commission une impression défavorable. (La *Yougoslavie* a maintenant accepté la Convention de 1928 dans des conditions que nous avons analysées, v. *Droit d'Auteur*, 1930, p. 86, 2^e col., chiffre 2.) Les procès-verbaux trahissent un étonnement assez profond, et l'on devine que les membres de la commission se sont demandés s'il convenait d'adhérer à une convention ayant suscité si peu d'enthousiasme chez ceux qui pourtant l'ont signée. Il va sans dire que nous sommes les premiers à déplorer le retard des ratifications. Mais n'en tirons pas de fausses conséquences. Le délai prévu par l'Acte de Rome pour le dépôt des ratifications n'est pas encore écoulé, et l'on sait par expérience que tous les traités internationaux analogues à celui dont nous nous occupons ne sont ratifiés qu'après une longue période d'attente. Les États-Unis eux-mêmes préchent ici d'exemple : ils n'ont pas encore ratifié la Convention pour la protection de la propriété industrielle, du 6 novembre 1925, au bas de laquelle figure leur signature. Et cependant le terme pour le dépôt des ratifications avait été fixé au 1^{er} mai 1928 (Convention de La Haye, art. 18). L'adaptation du droit interne au droit conventionnel nouveau prend souvent beaucoup de temps, et des résistances peuvent surgir qui ne se laissent vaincre qu'après plusieurs années.

Quoiqu'il en soit, les *autorités* américaines ont envisagé très sérieusement l'adhésion à la Convention de Berne. On en a la preuve en lisant la déposition du chef-adjoint de la Division des traités au Département des Affaires étrangères. Cette division a déjà préparé la déclaration d'adhésion. La note pourra partir dès que le Président de la République l'ordonnera. Tout le côté technique de l'affaire est en ordre. La procédure à suivre serait la suivante : le Président de la République aurait à déclarer l'adhésion avec l'assentiment d'une majorité

qualifiée du Sénat (au moins les $\frac{2}{3}$ des membres). La disposition du *bill* Vestal qui prévoit, dans la loi elle-même, l'entrée dans l'Union est-elle dès lors constitutionnelle ? Le représentant du Département des Affaires étrangères ne le croit pas, et il nous semble qu'il a raison. La Chambre des députés n'est probablement pas compétente pour décider l'adhésion. Celle-ci dépend de la seule approbation du Sénat.

La principale raison invoquée par les experts à l'appui d'une modification de la loi américaine, dans le sens des stipulations conventionnelles, se rapporte aux formalités. Il est nécessaire d'abolir le régime actuel du droit d'auteur subordonné à l'accomplissement de certaines formes et d'en venir au *copyright automatique*, reconnu *de plano*, sans enregistrement. De divers côtés l'on se plaint des duretés du système en vigueur : le plus léger vice de forme qui se glisse dans l'enregistrement peut priver l'impétrant de la protection. Les auteurs ne se lassent pas de répéter qu'ils ne sont pas des spécialistes du droit d'auteur et que, pour se mettre au courant de la législation qui les touche directement, ils doivent ou bien se livrer à une étude longue et fastidieuse, ou bien consulter des gens de loi. On perd du temps, on a des frais parfois considérables, et la sécurité juridique n'est pas la récompense des sacrifices consentis. Les droits d'auteur afférents à des œuvres importantes ont été perdus pour l'auteur parce qu'il avait commis une faute parfaitement excusable dans l'accomplissement des formalités. Des exemples typiques sont cités sur lesquels nous ne reviendrons pas. Ce qui rend l'enregistrement si perfide pour les auteurs, c'est qu'il est en général opéré par l'*éditeur*, de telle sorte que le créateur d'une œuvre est exposé à perdre tous ses droits ensuite de la négligence d'autrui. Beaucoup d'auteurs se sont amèrement plaints dans l'enquête de voir se rompre tous les liens qui les attachaient à leur œuvre, et de dépendre entièrement du bon plaisir de l'éditeur de magazine auquel ils ont vendu leur prose ou leurs vers. La plupart des œuvres littéraires paraissent d'abord en Amérique dans les innombrables magazines qui sont l'une des particularités du pays. Plusieurs de ces magazines sont d'énormes entreprises qui tirent à plus de 3 millions d'exemplaires et réalisent, grâce aux annonces, des bénéfices considérables. (La publicité contenue dans un seul numéro d'un magazine à grand tirage peut rapporter plus d'un million de dollars.) Quand on dispose de telles sommes, il est naturellement facile de payer très cher les romans et les nouvelles d'écrivains en vogue. Des honoraires de 40 000 à 80 000 dollars ne sont pas rares, si l'auteur a le

vent en poupe. Mais les magazines procèdent toujours eux-mêmes, et sous leur nom, à l'enregistrement officiel des œuvres qu'ils ont acquises. Ils ne veulent apparemment pas que l'auteur soit le titulaire du *copyright*, désireux qu'ils sont d'acquérir pour eux-mêmes le bénéfice de la loi spéciale sur la propriété littéraire et artistique. L'auteur se trouve ainsi dépouillé, non pas entièrement (il conserve en effet, en vertu du droit commun, la faculté de se défendre contre l'usage abusif d'une œuvre non publiée); mais toutes les prérogatives découlant de la loi sur le *copyright* appartiennent au magazine titulaire enregistré du droit d'auteur. Cette situation offre une grande sécurité, en particulier lorsque l'œuvre a été vendue au magazine par une personne qui, l'ayant dérobée à l'auteur, n'avait pas le droit d'en disposer. En pareil cas, l'auteur est désarmé vis-à-vis de l'éditeur qui est au bénéfice de l'enregistrement. Supposons qu'un collaborateur vende à un magazine un manuscrit volé : l'auteur lésé ne pourra pas obtenir, par application de la loi sur le *copyright*, la saisie de l'édition qu'il n'a pas autorisée, attendu qu'il n'est pas le titulaire du droit d'auteur, dont le nom figure au registre.

C'est ici que l'opposition entre partisans et adversaires du *copyright automatique* prend toute son ampleur. Comme il fallait s'y attendre, les principaux magazines et journaux repoussent le principe de la Convention de 1908, en vertu duquel le droit d'auteur est libéré de toute formalité. Et les procès-verbaux de l'enquête ne cachent pas que cette hostilité pourrait compromettre l'entrée des États-Unis dans l'Union. (Par contre, M. Swarts, au Congrès de Budapest, s'est heureusement montré moins pessimiste.) A la vérité, tous les magazines ne combattent pas le projet de loi et l'adhésion à la Convention de Berne. La *Hearst Organisation*, qui publie plusieurs magazines, approuve le *bill* Vestal et l'entrée dans l'Union. Il en est de même de l'éditeur Mc Keough, propriétaire de 9 magazines. En revanche, les grandes associations de magazines ont effectivement protesté contre le *bill*. Nous devons mentionner, en particulier, l'attitude de la *National publishers Association*, qui prétend grouper sous son égide les magazines les plus importants. Cette association est nettement défavorable au *bill*. Si celui-ci est accepté par certains éditeurs de périodiques, c'est, pense-t-elle, qu'ils éditent aussi des livres (tel est le cas de la *Hearst Organisation*). Le représentant de la *National publishers Association* ne craint pas d'ajouter que le *bill* proposé aurait pour résultat de diminuer l'activité créatrice des écrivains et artistes, au lieu

de l'augmenter. Le monopole des auteurs qui, comme tous les monopoles, est une charge pour la collectivité, se justifie dans la mesure où il encourage l'initiative du monopoleur; en l'espèce, c'est tout le contraire qui se produirait. — Voilà qui serait surprenant, dira-t-on. — L'association développe comme suit sa thèse plutôt hardie. Lorsque les magazines lancent des auteurs inconnus et leur ouvrent la voie du succès dont ils gardent l'entrée, ils courent le risque de publier des œuvres copiées. Si l'auteur original, à qui l'œuvre a été prise par fraude ou en tout cas sans droit, avait la faculté de requérir une mesure provisionnelle (*infringement*), afin d'empêcher l'édition du magazine contenant une œuvre publiée sans son autorisation, l'éditeur subirait un dommage énorme, notamment à cause de sa responsabilité envers les personnes qui ont payé très cher leur publicité. De telles saisies seraient de véritables catastrophes, mortelles pour les entreprises qu'elles frapperaient. Or, si les États-Unis entraînent dans l'Union, les auteurs étrangers (unionistes) pourraient, eux aussi, se voir dans la nécessité d'interdire un numéro de magazine contenant une œuvre illicitement publiée. Le danger pour les éditeurs de périodiques serait trop grand. Néanmoins, la *National publishers Association* ne maintiendra pas son opposition, si le *bill* est amendé par un texte qui interdise la saisie du magazine en cas d'atteinte portée sans mauvaise foi au droit d'auteur. Elle serait même prête à verser dans ce cas des dommages-intérêts à l'auteur lésé, mais elle proteste énergiquement contre la saisie possible des numéros de magazine qui violeraient un droit d'auteur sans la volonté de l'éditeur. L'association reconnaît du reste que ces saisies sont admises par la législation actuelle; toutefois, elle voudrait précisément écarter ce glaive de Damoclès suspendu au-dessus de la tête de ses membres. Cela lui semble beaucoup plus important que l'adhésion à la Convention de Berne. — En somme, rien n'est perdu. L'opposition des éditeurs de périodiques n'est pas irréductible: elle porte sur un point de détail et non sur le principe de l'accession. L'accord est réalisable si l'on y met de la bonne volonté. — Les autres critiques des éditeurs de magazines sont d'une moindre portée: on pourrait certainement interdire à l'auteur de publier son œuvre en volume tant qu'elle est en cours de publication dans le magazine.

En ce qui regarde les *modèles de haute couture*, les éditeurs de magazines américains déclarent qu'ils veilleront dans la mesure de leurs forces à ne pas publier des créations volées. Mais ils font observer

d'autre part qu'ils reçoivent inévitablement, de temps en temps, des dessins qui sont des contrefaçons de modèles protégés. S'ils publient ces dessins sans qu'il y ait faute de leur part, ils entendent être à l'abri de toute action fondée sur la loi concernant le *copyright*. L'entrée des États-Unis dans l'Union ne risquerait-elle pas d'aggraver ici leur responsabilité? Nullement. Les dessins et modèles de couture ne rentrent pas dans les œuvres que les pays contractants sont tenus de protéger *jure conventionis*: les États-Unis resteront donc libres, même après l'accession, de ne pas leur appliquer la loi sur la propriété littéraire et artistique.

Les éditeurs de *journaux* ont exprimé la même crainte que leurs collègues des périodiques, à propos de l'interdiction d'un numéro de journal qui contiendrait — sans la faute de l'éditeur — une publication portant atteinte au droit d'auteur d'un tiers. Ils estiment qu'une telle sanction leur causerait un dommage immense et tout à fait disproportionné à l'intérêt de l'auteur lésé.

À côté de l'abandon des formalités, escompté par tous les auteurs comme une conséquence de l'adhésion à la Convention de Berne, les écrivains et les artistes réclament encore une autre réforme: celle qui introduira la *divisibilité du copyright*. La loi actuelle considère le *copyright* comme *indivisible*. Qu'est-ce à dire? En Europe, il va de soi que l'auteur peut céder seulement une partie de ses prérogatives: si, par exemple, il se borne à charger un éditeur de publier son œuvre en volume, il conservera, bien entendu, le droit de la représenter sur la scène (nous supposons que l'ouvrage est un drame), ou d'en tirer un film cinématographique. Si étrange que cela paraisse, il n'en est pas ainsi en Amérique. La loi américaine ignore en cette matière la liberté des contrats: elle ne connaît que la cession du *copyright* en bloc. Les diverses prérogatives de l'auteur ne peuvent pas être séparées, les unes étant aliénées tandis que les autres demeurent attachées à la personne du créateur. Si un éditeur a acquis le droit de publier une pièce de théâtre en volume, qu'il ait à cet effet enregistré son *copyright*, c'est *lui* qui sera investi *de plano* du droit de représentation et d'adaptation cinématographique, et l'auteur n'aura aucun moyen de limiter la cession. Les magazines qui obtiennent le droit de publier une œuvre littéraire sont pareillement fondés à autoriser l'édition en volume consécutive à la première publication, et l'éditeur de musique qui se charge de l'édition-papier est le titulaire du droit d'auteur pour toutes les exécutions publiques et pour toutes les adaptations aux instruments mécaniques.

Les procès-verbaux de l'enquête retentissent des plaintes que cette indivisibilité du *copyright* arrache aux auteurs et à leurs représentants. Comment ce vieux système, qui fait fi de la liberté des contrats, a-t-il pu se maintenir si longtemps? C'est peut-être que la pratique est venue assouplir la rigidité de la loi. Depuis des années, la coutume existe de restreindre par contrat les droits de l'acquéreur du *copyright*, qui ne reçoit que la libre disposition des prérogatives essentielles pour lui et s'engage à laisser les autres à l'auteur. Le procédé a de quoi séduire, mais il n'est qu'un palliatif. Car celui qui est investi d'une prérogative, sans être le titulaire du *copyright*, ne pourra pas agir contre un contrefacteur dont les agissements le lésaient dans les droits qu'il s'est contractuellement réservés, s'il n'a pas le consentement du propriétaire enregistré. Supposons que le *copyright* soit inscrit au nom de l'éditeur de l'œuvre en volume, l'auteur ayant gardé par contrat le droit d'adaptation cinématographique. Une entreprise de cinéma cherche à acquérir ce droit: elle ne recevra qu'une simple licence sans sécurité ni protection propres.

Il serait fort injuste de ne pas associer l'auteur au succès de son œuvre, si elle est exploitée par la suite d'une manière qu'il n'avait pas prévue, par exemple par une adaptation cinématographique très fructueuse à laquelle personne ne pensait lors de la cession. L'indivisibilité du droit d'auteur ne satisfait du reste pas non plus les éditeurs. Voici pourquoi. Lorsque l'éditeur, titulaire enregistré du *copyright*, n'assumait par contrat que la publication en volume, certains tribunaux l'ont rendu, paraît-il, responsable envers l'auteur de l'utilisation des autres prérogatives découlant du droit d'auteur. On considérait apparemment que l'éditeur était le seul ayant droit vis-à-vis des tiers, mais qu'il devait indemniser l'auteur pour le dommage que celui-ci subissait par la perte des droits contractuellement réservés au cédant, si l'enregistrement révélait un vice de forme. Cette situation quelque peu dangereuse ne plaît pas aux éditeurs, qui sont en conséquence partisans de la divisibilité du droit d'auteur.

Les adversaires les plus sérieux de la réforme sont les entreprises de spectacles. Au cours de l'enquête, l'*Attorney* de la grande *Shubert Theater Corporation*, qui possède 50 à 60 théâtres à New-York et entre 500 et 1000 dans le reste des États-Unis, a pris position contre le *bill* avec beaucoup de force. Les entrepreneurs de spectacles rappellent que le théâtre traverse une crise grave à cause de la concurrence que lui font le film et le radio. Ce serait même, disent-ils, la ruine, si l'on prétendait

les empêcher de tirer parti de l'adaptation des œuvres dramatiques à l'écran du cinéma. Sous le régime actuel, les théâtres ont encaissé de grosses sommes en exploitant les droits cinématographiques et radio-phoniques. Ils ont d'ailleurs fait participer largement les auteurs à ces recettes; on en jugera par les chiffres suivants: Bayard Veiller, l'auteur du *Procès de Marie Dugan*, a touché 342 650 dollars de «royalties» et 62 500 dollars de droits cinématographiques. Les auteurs et compositeurs de *The Desert Song* ont gagné plus encore: 572 143 dollars de «royalties». A teneur de l'accord conclu entre l'Association des auteurs dramatiques et les entrepreneurs de spectacles, les auteurs reçoivent présentement le 50 % des droits cinématographiques perçus par les théâtres. Mais les auteurs voudraient avoir les coudées plus franches. Certes, ils sont organisés et ils ont réussi à imposer aux entreprises théâtrales, titulaires du *copyright*, le partage des bénéfices cinématographiques. Mais s'ils étaient entièrement libres de céder ou de ne pas céder le droit d'adaptation à l'écran, leur position serait encore bien meilleure. Or, c'est précisément ce que redoutent les entrepreneurs de spectacles. Ils font observer que la projection cinématographique diminue le produit de la représentation théâtrale et que, dès lors, il est équitable de les associer aux bénéfices du cinéma, pour compenser le manque à gagner auquel cette nouvelle industrie les condamne. Ils ajoutent que la représentation théâtrale établit la réputation d'une pièce, et que les entreprises cinématographiques ne s'intéressent pas aux œuvres dramatiques avant d'avoir vu comment celles-ci supportent les feux de la rampe. Au total, le film doit son existence à la représentation théâtrale (du moins s'il s'agit de la mise à l'écran d'une œuvre dramatique). De l'avis des entrepreneurs de spectacles, il n'est que juste que les théâtres reçoivent une part des recettes du cinéma. Ils voudraient un partage par la moitié entre les deux intéressés, partage qui serait prescrit par la loi, et qui comporterait la reconnaissance de droits égaux et co-existants, au profit de l'auteur et du théâtre, en cas de mise à l'écran ou de radiodiffusion d'une œuvre dramatique acquise par un théâtre.

L'opposition des entrepreneurs de spectacles ne nous a pas convaincu. Sans doute, le théâtre traverse une crise: en Europe aussi bien qu'en Amérique, le film et le radio lui font une concurrence redoutable. Mais cela ne justifie pas une atteinte à la liberté des contrats, ni cette obligation qui frappe l'auteur d'aliéner la totalité de ses droits s'il veut exploiter son œuvre. Le di-

recteur de théâtre qui a monté une pièce à grands frais pourra naturellement se faire céder le droit d'adaptation à l'écran jusqu'à concurrence de ses dépenses. Mais il n'est nullement indiqué d'élever cette solution à la dignité d'un principe. Une œuvre dramatique achetée bon marché peut fournir, à la surprise générale, une carrière brillante et, si elle est mise à l'écran, devenir une bande à grand succès. Il serait alors tout à fait inique d'exclure l'auteur des bénéfices de la projection cinématographique. La divisibilité du droit d'auteur permet de varier les combinaisons selon la situation économique des parties, et cette souplesse est à nos yeux un avantage décisif. Nous espérons que l'hostilité des entrepreneurs de théâtre ne compromettra pas le *bill*.

Nous aurions ainsi passé en revue les principaux arguments invoqués pour et contre le projet par les experts qui ont participé à l'enquête. Certains points moins importants peuvent être laissés de côté. Un grand éditeur a cru devoir attaquer la proposition tendant à instituer le délai de protection de cinquante ans *post mortem*. Nous ne résumerons pas son plaidoyer, où l'on retrouve les raisons souvent exposées en Europe en faveur du délai de trente ans. Les professeurs d'université ont critiqué les dispositions un peu compliquées du projet, en ce qui concerne la prohibition d'importer des livres. Lorsqu'un livre américain existe en Amérique en un nombre suffisant d'exemplaires, il ne pourra pas être importé de l'étranger, à moins que certaines conditions ne soient réalisées. Il ne s'agit pas là d'une affaire de principe et, au surplus, elle n'intéresse guère les auteurs étrangers. Nous pouvons donc également nous dispenser de l'examiner.

En somme, l'enquête très approfondie et consciencieuse dont nous venons de parcourir les résultats laisse une impression favorable. L'entrée des États-Unis dans l'Union est désirée par la grande majorité des experts. Puisse-t-elle, cette fois, être décidée. Nous avons éprouvé déjà bien des déceptions. Mais nous ne cesserons jamais d'espérer. Sans doute le Congrès n'a plus beaucoup de temps devant lui, s'il entend adhérer avant le 1^{er} août 1934. Néanmoins, nous pensons que le délai qui reste à courir sera suffisant. Autrement, nous répétons que rien ne serait perdu, puisque les États-Unis pourraient aussi accéder plus tard à la Convention (dans la version qu'elle a reçue à Rome). Ils seront toujours les bienvenus.

Correspondance

Lettre d'Égypte⁽¹⁾

La protection du droit d'auteur devant les Tribunaux mixtes d'Égypte

Jurisprudence

BELGIQUE

MODÈLE INDUSTRIEL : ŒUVRE D'ART RÉVÉLATRICE D'UN EFFORT VERS UNE CRÉATION PERSONNELLE ET ORIGINALE, OU EMBALLAGE BANAL NON SUSCEPTIBLE D'ÊTRE PROTÉGÉ PAR LA LOI SUR LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE? QUESTION À TRANCHER PAR L'EXPERT ET NON PAR LE JUGE.

(Justice de paix de Bruxelles, 2^e canton, 2 juin 1922. Petit et Montaru c. Carion.) (1)

Le juge n'est point le censeur de l'art, il doit concevoir celui-ci tel que l'entendent la généralité des personnes de goût et quelle que puisse être son opinion personnelle sur la valeur de l'œuvre. Il doit ne la juger que sous le contrôle de la critique.

La reproduction par des moyens industriels et dans un but commercial ne suffit pas à enlever à une œuvre son caractère artistique.

Toute œuvre dénotant de la part de son auteur un effort vers une création personnelle et originale et, dans sa réalisation, une tendance vers un idéal esthétique, peut être qualifiée d'œuvre d'art. L'expression œuvre d'art peut s'appliquer à toute œuvre, même d'utilité pratique, qui joint aux recherches du confort moderne la marque d'une création personnelle et un effort vers le beau, cet effort fût-il même réalisé seulement par l'agencement heureux et nouveau d'éléments connus.

Attendu qu'il n'appartient pas au juge de s'ériger en jury artistique et de trancher, sans les lumières d'un artiste reconnu, la délicate question de savoir si les productions des demandeurs présentent des caractéristiques de nature à les faire considérer comme des œuvres d'art;

Attendu que le défendeur soutient qu'il faut adopter comme critère du modèle artistique celui qui a une existence propre et autonome; qu'au contraire est modèle industriel celui conçu et réalisé pour servir à un usage industriel et commercial;

Attendu que cette conception, assurément très esthétique, mais peu conforme aux conceptions actuelles qui tendent à la démocratisation de l'art, paraît être trop étroite et trop intransigeante dans l'état actuel de nos mœurs; que le juge n'est point le censeur de l'art, mais doit concevoir celui-ci tel que l'entendent la généralité des personnes de goût et, quelle que puisse être son opinion personnelle sur le mérite de l'œuvre, ne la juger que sous le contrôle de la critique;

Attendu qu'il n'est pas vrai de dire que la reproduction par des moyens industriels et dans un but commercial suffit à enlever à l'œuvre son caractère artistique; que l'article 21 de la loi de 1886 suffit à démontrer le peu de valeur de ce soutènement;

MAXIME PUPIKOFER,
Avocat à la Cour d'appel mixte d'Alexandrie,
Directeur de la
« Gazette des Tribunaux mixtes d'Égypte ».

(1) Voir *L'Ingénieur-Conseil* d'octobre 1925, p. 140-141.

Nouvelles diverses

France

La réforme du droit de suite

La Chambre des députés a introduit le texte suivant dans la loi de finances pour 1930-1931 :

ART. 27 G. — Le premier alinéa de l'art. 1^{er} de la loi du 20 mai 1920 complété par la loi du 27 octobre 1922 est ainsi modifié : « Les artistes auront un droit de suite inaltérable sur celles de leurs œuvres qui passeront en vente publique ou seront vendues au cours d'une exposition publique, à la condition que lesdites œuvres, telles que peintures, sculptures, dessins, soient originales et représentent une création personnelle de l'auteur. »

Le premier alinéa de l'article 2 est ainsi modifié : « Le tarif du droit de suite est ainsi fixé : 1 pour 100 de 50 à 1000 francs ; 2 pour 100 de 1001 à 5000 francs ; 2,50 pour 100 de 5001 à 10000 francs ; 3 pour 100 de 10001 à 20000 francs ; 4 pour 100 de 20001 à 30000 francs ; 5 pour 100 au-dessus de 30000 francs. »

Ainsi donc, la législation française sur le droit de suite subirait un double changement. D'une part, le premier alinéa de l'article 1^{er} de la loi du 20 mai 1920, où se trouvent énoncés le principe du droit de suite et les conditions dans lesquelles il s'exercera, est complété par une addition importante : les ventes sujettes au droit de suite ne seront plus seulement les ventes publiques, c'est-à-dire « celles pour lesquelles il est fait publiquement appel aux enchères des amateurs » suivant la définition si précise de notre distingué collaborateur M. Albert Vaugeois (v. *Droit d'Auteur*, 1920, p. 103, 3^e col., et 1926, p. 96, 2^e col.). L'artiste bénéficiera en outre du droit de suite chaque fois qu'une de ses œuvres sera vendue au cours d'une *exposition publique*. Cette innovation est tout à fait justifiée. Cependant, précisons ici un point, puisque l'occasion s'en présente. Le droit de suite ne frappe naturellement pas la vente qui est faite par l'artiste lui-même ou par ses héritiers. Il suppose que la mutation s'effectue *entre des tiers*. Si le titulaire du droit d'auteur est en même temps le vendeur, il n'y a pas de « droit de suite » possible. Les tribunaux français ont eu à trancher la question, et ils l'ont tranchée conformément au bon sens. La Société du droit d'auteur aux artistes, qui s'est organisée pour percevoir le droit de suite, qui le verse aux artistes après déduction de ses frais, avait prétendu garder la commission (réduite en l'espèce à 20 %) qu'elle avait prélevée sur la vente des diverses toiles du peintre Pissaro mises en vente publique par ses héritiers. Ceux-ci réclamèrent la totalité de la somme encaissée par la Société du droit d'auteur aux artistes. Par jugement du 27 décembre 1929,

Attendu que toute œuvre dénotant de la part de son auteur un effort vers une création personnelle et originale et, dans sa réalisation, une tendance vers un idéal esthétique, peut être qualifiée d'œuvre d'art ; que l'expression œuvre d'art ne signifie pas nécessairement la création d'un Benvenuto Cellini ou du forgeron Quentin Metsys, mais peut s'appliquer à toute œuvre, même d'utilité pratique, qui joint aux recherches du confort moderne la marque d'une création personnelle et un effort vers le beau, cet effort fût-il même réalisé seulement par l'agencement heureux et nouveau d'éléments connus ;

Attendu que là apparaît la mission de l'expert qui, s'inspirant de la conception de l'art industriel moderne, aura à dire si l'agencement des éléments constitutifs des objets litigieux leur donne un cachet d'originalité artistique ou si ceux-ci ne constituent qu'un emballage banal non susceptible de propriété artistique ;

Et attendu qu'il y a lieu pour le juge de faire préciser dans les magasins et ateliers mêmes du défendeur quelles sont les productions de celui-ci que les demandeurs incriminent comme contrefaçon ;

PAR CES MOTIFS,

Avant de faire droit, ordonnons que les ateliers et magasins du défendeur seront par nous visités le mercredi 14 juin 1922 à 4 heures de l'après-midi, en présence des parties dont nous ordonnons la comparution personnelle en présence de l'expert ci-après désigné ;

Commettons en qualité d'expert M. Louis Tits, professeur d'esthétique, avenue de Tervueren, n° 89, lequel, serment préalablement prêté entre nos mains, ou de ce dispensé par les parties, procédera avec nous à la visite des lieux ordonnés ci-dessus, examinera les créations des demandeurs et dira si celles-ci présentent les caractères d'une œuvre d'art original dans les éléments qui les composent ou dans l'agencement de ceux-ci ; dira quelles sont les caractéristiques de cette originalité artistique ; dans l'affirmative, examinera si les créations des défendeurs présentent le même caractère d'originalité artistique ou si elles doivent être considérées comme des contrefaçons de l'œuvre des demandeurs ;

Disons que l'expert aura à déposer son rapport au greffe dans le mois à dater du prononcé du présent jugement et renvoyons la cause à notre audience du 14 juillet 1922, à 10 heures du matin ;

Dépens réservés.

le Tribunal de paix de Paris donna gain de cause aux demandeurs. « Il est certain, disent les considérants, que, dans l'esprit du législateur de la loi de 1920, le droit de suite n'existe pas quand la vente a eu lieu à la requête de l'artiste lui-même ou de ses héritiers... Ce serait aller contre le but de protection de la loi que de retenir aux artistes une partie du produit de la vente qui doit leur revenir et leur faire supporter la commission afférente à la perception... » (v. *Gazette du Palais* du 18 janvier 1930). C'est parfaitement exact. Le droit de suite n'existait pas en l'espèce, car, comme l'a relevé M. Georges Claretie dans *Figaro* du 31 décembre 1929, « il n'existe qu'au moment où l'artiste perd la propriété matérielle de son œuvre, et ne s'exerce que lorsqu'un tiers fait vendre cette œuvre en vente publique ».

La seconde modification apportée au droit de suite par la Chambre des députés concerne les différents *taux* de la perception. La loi de 1920 avait institué le tarif suivant :

- 1 % de fr. 1000 à fr. 10 000 ;
- 1½ % de fr. 10 000 à fr. 20 000 ;
- 2 % de fr. 20 000 à fr. 50 000 ;
- 3 % au-dessus de fr. 50 000.

La loi du 27 octobre 1922 avait abaissé jusqu'à 50 francs le minimum à partir duquel le droit de suite pouvait être perçu. La loi de finances de 1930 adopte une échelle entièrement différente et plus favorable aux artistes qui se plaignaient depuis longtemps de l'insuffisance du tarif. Ce ne sont pas encore tout à fait les taux de la loi belge du 25 juin 1924, qui vont de 2 à 6 %, mais, si le Sénat adhère à la décision de la Chambre des députés⁽¹⁾, les artistes auront tout de même obtenu une victoire appréciable. — Il reste maintenant à étendre le droit de suite aux manuscrits d'œuvres littéraires ou musicales. C'est une idée que nous avons émise il y a quelques années déjà (v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 72). Énoncée également par M. Paul Souday dans le *Temps* du 29 janvier 1926, développée par nous dans un article intitulé « Le droit de suite aux écrivains » (v. *Droit d'Auteur*, 1926, p. 95-96), adoptée par M. Edouard Mack et par l'Association littéraire et artistique internationale à Varsovie en 1926, notre proposition d'étendre le droit de suite aux manuscrits des écrivains a été reprise par M. Raymond Weiss, chef du service juridique de l'Institut international de coopération intellectuelle. M. Weiss a étudié le droit de suite dans un rapport présenté au Congrès littéraire et artistique international du Caire en décembre dernier, et a remar-

(1) Nous supposons que cette adhésion est intervenue depuis que ces lignes ont été écrites.

qué très opportunément que certains manuscrits littéraires ou musicaux devenant des objets de spéculation, il n'y avait aucune raison logique de priver leurs auteurs d'un droit de suite. Aussi bien le Congrès du Caire a-t-il voté un vœu que nous avons publié (v. *Droit d'Auteur*, 1930, p. 21, 3^e col.), et qui étend les effets du droit de suite aux manuscrits originaux des écrivains et compositeurs. Cette réforme n'est encore réalisée ni en France, ni en Tchécoslovaquie, où le droit de suite existe en faveur des artistes. En revanche, le texte de la loi belge permettrait, actuellement déjà, aux écrivains ou compositeurs de musique dont les manuscrits passent en vente publique de percevoir le droit que les législations française et tchécoslovaque réservent jusqu'à nouvel ordre aux créateurs des arts figuratifs (v. *Droit d'Auteur*, 1927, p. 49, 3^e col.). Arrivera-t-on, comme le voudrait le Congrès du Caire, à introduire le droit de suite dans la Convention de Berne? Cette réforme nous semble à longue échéance, parce que les pays unionistes sont loin d'avoir tous à cet égard les mêmes intérêts. En réalité, les pays où le commerce des œuvres d'art est peu développé n'ont pas pour le principe du droit de suite la compréhension qui s'est aussitôt manifestée en France, par exemple. Et il serait vain de songer à la reconnaissance internationale de cette nouvelle prérogative de l'auteur, tant que les principaux États contractants ne l'auront pas sanctionnée dans leur législation interne. Le Congrès du Caire aura sans doute voulu faire une démonstration en faveur du droit de suite plutôt qu'une suggestion précise en vue de la prochaine Conférence de l'Union. Car nous savons tous que certains pays unionistes n'admettront jamais dans la Convention des textes contrairement ou absolument étrangers à leur droit interne. Aussi bien la Conférence de Rome, limitant ses ambitions, n'a-t-elle pas souhaité que le droit de suite devint l'objet d'un texte de droit conventionnel matériel: elle a simplement émis le vœu que les pays contractants s'inspirent de l'exemple de la Belgique et de la France. C'est, en effet, pour le moment, la seule chose à faire.

Le problème qui s'est déjà posé et qui se posera toujours plus nettement à propos du droit de suite est celui-ci: ce droit nouveau et d'une espèce assez particulière profitera-t-il aux unionistes en France, en Belgique et en Tchécoslovaquie, en vertu du principe de l'assimilation (art. 4 de la Convention de Berne-Berlin), ou bien estimera-t-on qu'en cette matière le principe de la réciprocité stricte s'applique comme pour la durée du droit d'auteur? Nous avons nous-même un peu flotté en essayant de ré-

soudre la difficulté: on trouvera notre opinion — plutôt réticente — dans le *Droit d'Auteur*, années 1926, p. 52, 3^e col.; 1928, p. 131, 1^{re} col.; 1929, p. 60, 3^e col. En pratique, comment les choses se passent-elles? La Société française du droit d'auteur aux artistes, qui perçoit le droit de suite, se préoccupe-t-elle de la question de savoir si ses adhérents peuvent invoquer la loi française du 20 mai 1920 et les textes postérieurs qui l'ont modifiée? Dans un projet qui remonte à 1914 et que rappelle M. Albert Vaunois (v. *Droit d'Auteur*, 1920, p. 106, 3^e col.), M. Abel Ferry envisageait la création d'une société officielle entre les titulaires du droit de suite et qui eût été ouverte aux étrangers. Mais la loi de 1920 n'a pas repris cette disposition. On trouve seulement dans le décret d'application du 17 décembre 1920 un article 10 ainsi conçu (v. *Droit d'Auteur*, 1921, p. 4, 3^e col.): « Les artistes de nationalité étrangère, leurs « héritiers et ayants cause bénéficieront du « droit de suite au même titre et dans les « mêmes conditions que les artistes français, « si leur législation nationale fait bénéficier « de ce droit les artistes français, mais seulement pendant le temps pour lequel les « artistes français seront admis à exercer « ce droit dans ledit pays. » On voit par cette prescription que le législateur français n'a pas voulu étendre le droit de suite à tous les étrangers, mais uniquement aux nationaux d'un pays accordant lui-même ce droit aux artistes français et durant la période où ceux-ci pourront l'exercer dans ledit pays étranger. C'est le système de la réciprocité matérielle. Remarquons qu'il ne joue que pour la durée du droit de suite. S'il arrivait qu'un pays légiférant en la matière fixât des taux plus bas que ceux de la législation française, les auteurs de ce pays profiteraient néanmoins du tarif français, si les auteurs français sont entièrement assimilés dans ce pays aux auteurs nationaux. La doctrine du statut personnel, qui a prévalu pour l'application du décret du 28 mars 1852, ne semble donc pas avoir été reprise par le législateur français lorsqu'il s'est occupé d'accorder aux artistes étrangers le bénéfice du droit de suite. Nous en concluons que, très vraisemblablement, les tribunaux français refuseraient le bénéfice du droit de suite à un artiste allemand ou anglais, par exemple, qui invoquerait en France l'article 4 de la Convention de Berne révisée. La question d'ailleurs ne s'est pas encore posée à notre connaissance: elle serait de celles qu'il conviendrait de porter devant la Cour permanente de justice internationale si l'on pouvait obtenir un jour que cette autorité judiciaire fasse fonction de régulateur pour

l'interprétation de notre traité. Car il est évident que la théorie qui refuse le droit de suite aux unionistes incapables de se présenter en France avec la garantie de la réciprocité n'est pas très satisfaisante et trouvera, on peut en être assuré, des adversaires.

Il faut songer encore à une dernière difficulté. La Convention d'Union et les lois internes sur la propriété littéraire et artistique sont fondées sur le principe de la nationalité de l'œuvre, tandis que les lois française et belge sur le droit de suite ne connaissent que la nationalité de l'auteur. Cela s'explique. Une œuvre littéraire ou musicale, lorsqu'elle est publiée (éditée) dans un pays, y prend racine et s'y trouve nationalisée quand bien même l'auteur ne ressortirait pas au pays de l'édition. C'est pourquoi l'Union de Berne et les pays contractants protègent toutes les œuvres qui sont éditées sur leur territoire, quelle que soit la nationalité de l'auteur. Au contraire, les législations française et belge sur le droit de suite ne se préoccupent pas du lieu où les œuvres d'art peuvent avoir été éditées. Il leur suffit que celles-ci aient pour auteurs des artistes nationaux. L'œuvre de peinture ou de sculpture n'est évidemment pas comparable en tous points à l'œuvre littéraire ou musicale. La première existe sous sa forme originale comme œuvre indépendante, la seconde n'a pas de valeur artistique propre en tant qu'elle s'incarne dans le manuscrit de l'écrivain ou du compositeur. Il est donc très naturel de rattacher l'œuvre littéraire ou musicale au pays où elle a été éditée. Pour l'œuvre d'art, c'est différent. L'œuvre d'art peut être appelée à passer de mains en mains et n'est pas nécessairement destinée à la publication. Il est donc assez indiqué de lui conférer la nationalité de son créateur, et nous comprenons parfaitement que les rédacteurs des lois française et belge sur le droit de suite aient attribué cette nouvelle prérogative non pas aux auteurs des œuvres d'art éditées sur territoire français ou belge, mais aux artistes de nationalité française ou belge. La solution choisie était celle qui venait naturellement à l'esprit. Mais il importe de se rendre compte qu'elle s'écarte de celle qui régit en France et en Belgique la législation générale sur le droit d'auteur. Il y aura des œuvres d'art françaises ou belges, parce qu'éditées pour la première fois en France ou en Belgique, et qui néanmoins ne pourront pas profiter du droit de suite, parce que l'auteur ne sera pas citoyen français ou belge. Si l'on estime que le droit de suite ne fait pas, pour le moment du moins, partie intégrante du droit d'auteur, il n'y a pas d'inquiétude à avoir du

côté de la Convention, qui demeure sans emprise sur lui. Mais, si l'on défendait la thèse contraire, on ne tarderait pas à rencontrer des difficultés. Par exemple un artiste anglais ou allemand, dont le tableau aurait été édité pour la première fois en France, serait assimilé aux artistes français pour le droit de reproduction afférent à ce tableau, tandis qu'il serait exclu du droit de suite à cause de sa nationalité. La Convention de Berne révisée prend sous son égide toutes les œuvres éditées pour la première fois dans un pays de l'Union, et déclare qu'une œuvre publiée (éditée) a pour pays d'origine celui de la première publication (édition). Donc, un tableau d'un peintre allemand ou anglais, mais édité d'abord en France, est, aux termes de la Convention, une œuvre française et l'on s'attend naturellement à ce qu'elle bénéficie, en France, de tous les avantages accordés aux œuvres nationales. Et cependant ce ne sera pas le cas : française pour le droit d'auteur en général, elle ne le sera pas pour le droit de suite. Sans doute il est loisible aux divers pays de l'Union de ne pas adopter les critères de la Convention, lorsqu'ils déterminent les œuvres auxquelles s'appliquera leur législation sur le droit d'auteur. La loi polonaise protège indistinctement toutes les œuvres inédites, et la loi yougoslave toutes les œuvres éditées en langage yougoslave. Elles sont ainsi plus larges que la Convention, et c'est tant mieux pour les œuvres qui profitent de ce libéralisme. Mais les lois française et belge sur le droit de suite indiquent les bénéficiaires de cette prérogative d'une manière qui peut conduire à éliminer des artistes que les règles habituelles sur l'application des lois relatives à la propriété littéraire investiraient de la protection. Qu'on songe à un auteur américain dont le tableau est édité pour la première fois en France. Il ne jouira pas du droit de suite, bien que son œuvre, nationalisée française du fait de l'édition, soit couverte par la Convention.

Ces quelques réflexions n'ont pas d'autre but que de signaler des problèmes aux amateurs de controverses. Peut-être une conclusion se dégage-t-elle déjà de notre exposé : c'est que le critère de la publication (édition) choisi par les rédacteurs de la Convention pour rattacher l'œuvre à un pays déterminé n'est pas toujours le meilleur. Il convient aux œuvres littéraires et musicales qui n'ont pas, sous leur forme originale, une valeur particulière et qui, par conséquent, sont essentiellement destinées à être multipliées par les méthodes de l'imprimerie, de la gravure ou de l'enregistrement phonographiques. Les œuvres d'art, au contraire, nous l'avons dit, s'incarnent d'abord

dans l'original, qui sera toujours un objet d'un intérêt artistique plus grand qu'une simple reproduction. Par l'édition, l'œuvre d'art ne s'enracine pas dans un pays comme l'œuvre littéraire ou la composition musicale. Et cette observation s'applique encore bien davantage à l'œuvre architecturale qui, vraiment, ne saurait être rattachée qu'à un pays : celui sur le territoire duquel elle s'élève. Ainsi nous voyons que les cadres de la Convention ne sont pas également satisfaisants pour tous les ouvrages. Le droit de suite, s'il se généralise suivant la formule française et belge, nous obligera probablement un jour ou l'autre à reprendre de fond en comble la question du pays d'origine des œuvres unionistes.

Suisse

La ratification de l'Acte de Rome et la protection du contenu des journaux

Dans le *Droit d'Auteur* du 15 août 1930, page 94, nous avons résumé, d'après le *Bulletin de la Société suisse des éditeurs de journaux*, une lettre du Bureau fédéral de la propriété intellectuelle à cette société, en date du 2 mai 1930, lettre dans laquelle ce Bureau aurait prêté au Conseil fédéral l'opinion que les éditeurs et non les rédacteurs de journaux devaient être consultés en premier lieu au sujet de la révision de l'article 25 de la loi suisse sur le droit d'auteur, parce que les éditeurs représentaient les intérêts matériels des journaux. Nous ajoutons que, motivée de la sorte, la primauté accordée aux éditeurs n'apparaissait pas sous un jour extrêmement sympathique, mais que la bonne marche des journaux étant la condition *sine qua non* de tout le reste, les intérêts matériels soutenus par les éditeurs avaient bien, au fond, une importance primordiale.

Le Bureau fédéral de la propriété intellectuelle nous écrit que nos informations ne sont pas exactes. Ni lui, ni le Conseil fédéral n'ont jamais songé à placer les intérêts des éditeurs au-dessus de ceux des rédacteurs. Ceux-ci ont toujours été consultés sans la moindre prétérition lorsqu'il s'est agi de comparer l'article 25 de la loi suisse sur le droit d'auteur avec l'article 9 de la Convention signée à Rome. La lettre du 2 mai 1930 n'a pas été écrite par le Bureau fédéral de la propriété intellectuelle, mais par le Département fédéral de Justice et Police, et ne contient rien sur la prédominance des éditeurs.

Nous donnons bien volontiers au Bureau fédéral de la propriété intellectuelle acte de ses déclarations.

Notes de statistique

La production littéraire italienne en 1928

A deux reprises (v. *Droit d'Auteur*, 1928, p. 153, 1^{re} col., et 1930, p. 8, 2^e col.), nous avons attiré l'attention de nos lecteurs sur les lacunes de la statistique italienne de la production littéraire, telle qu'elle était établie depuis quelque temps par le *Bollettino delle pubblicazioni italiane* de la Bibliothèque nationale de Florence. Pour la période d'après-guerre, les chiffres de la production littéraire italienne ne nous étaient connus que d'une manière très approximative. On enregistrait à Florence les ouvrages les plus importants et c'était tout. De telle sorte que les totaux italiens ne pouvaient nullement être comparés à ceux des pays où le dénombrement des livres était pratiqué avec exactitude (Allemagne, États-Unis, Suisse, par exemple). Il n'en sera désormais plus ainsi, grâce à l'Institut italien du livre, à Florence, qui a publié récemment une remarquable brochure intitulée *Statistica della produzione bibliografica italiana nel 1928* (82 pages 18,5×26 cm.), et qui se propose d'en faire autant pour les années suivantes. Nous tenons à adresser nos vives félicitations à l'Institut et à son très distingué directeur, M. le prof. Giuseppe Fumagalli, que cette initiative honore grandement. Il était, en effet, très désirable qu'un grand pays comme l'Italie, qui, de tout temps, fut à la tête de la civilisation, ait une statistique des livres digne de son importance. M. Fumagalli ne s'est d'ailleurs pas contenté de compléter l'œuvre entreprise par le *Bollettino delle pubblicazioni italiane*; il a voulu faire plus et mieux. Il s'est inspiré des travaux de l'Institut international de coopération intellectuelle en matière de statistique et du schéma de M. Lucien March, dont nous avons parlé dans le *Droit d'Auteur* du 15 décembre 1929, p. 133. Les tableaux très détaillés par lesquels se termine la publication de l'Institut italien du livre renseignent sur les livres et les brochures édités en 1928, sur la langue en laquelle ont été édités ces livres et brochures, sur le nombre des traductions italiennes d'ouvrages étrangers (avec une classification par langues), sur les revues et journaux édités en 1928 et classés d'après la périodicité. Voici quelques chiffres qui retiendront sans nul doute l'attention :

Livres et brochures ⁽¹⁾ réunis parus en 1928 dans le royaume	17 014 ⁽²⁾
Livres et brochures réunis parus en 1928 dans les pays de langue italienne séparés du royaume et dans les colonies et possessions italiennes	2 377 ⁽³⁾
Traductions italiennes d'ouvrages étrangers, publiées en 1928 dans le royaume	1 191

(1) Les livres sont les ouvrages de plus de 100 pages; les brochures ceux de moins de 100 pages.

(2) Dont 1188 réimpressions.

(3) Dont 41 réimpressions.

<i>Idem</i> , dans les pays de langue italienne séparés du royaume et dans les colonies et possessions italiennes	16
Publications périodiques imprimées dans le royaume au commencement de 1928	3 030

Même si l'on s'en tient au chiffre des livres et brochures édités dans le royaume, on constatera que le total est plus du double de celui qu'indiquait le Bulletin de la Bibliothèque de Florence: 17 011 contre 7 348. Encore ce dernier total comprend-il les publications musicales avec et sans paroles (1116) et les nouveaux périodiques (240). M. Fumagalli, au contraire, mentionne à part les œuvres musicales (1528) et les cartes géographiques (841).

Il est aussi intéressant de comparer les résultats de la statistique des traductions italiennes d'ouvrages étrangers: le Bulletin de la Bibliothèque de Florence en indiquait 444, M. Fumagalli en a compté 1191, près de trois fois davantage.

La production autochtone italienne, dont le chiffre s'obtient en défalquant du total des publications les réimpressions et traductions, atteint, d'après M. Fumagalli, 14 632 unités contre 6 219 unités selon la statistique du Bulletin de la Bibliothèque de Florence.

Nous ne pouvons pas, pour le moment, entrer dans plus de détails. Mais, lorsque l'Institut italien du livre aura fait paraître ses tableaux relatifs à l'année 1929, nous aurons l'occasion de les comparer à ceux de 1928 et de montrer d'une manière moins sommaire les mérites de la tâche accomplie sous la direction compétente de M. le prof. Fumagalli. En attendant, nous lui renouvelons ici les félicitations auxquelles il a droit, et que ne lui marchanderont pas tous ceux qui connaissent la difficulté des travaux de statistique.

Nécrologie

Emmanuel Adler

D^r PAUL ABEL,
avocat-avoué à Vienne.

Bibliographie

PÉRIODIQUE NOUVEAU

IL DIRITTO DI AUTORE, revue juridique trimestrielle de la Società italiana degli autori ed editori, 62, via del Gesù, Rome. Abonnement annuel: Italie, 50 liras; étranger, 80 liras. Un numéro isolé: Italie, 14 liras; étranger, 20 liras.

Cette nouvelle revue fait grand honneur à la société qui l'édite et aux savants juristes-consultes qui la dirigent, parmi lesquels nous nous plaisons à mentionner MM. Piola Caselli, Amedeo Giannini, Leopoldo Barduzzi, délégués de l'Italie à la Conférence de Rome de 1928. Par l'ordonnance des matières, la revue italienne rappelle beaucoup l'excellent *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, publié par MM. Dienstag, Hoffmann et Siegel sous les auspices d'un comité de juristes. La place d'honneur est réservée aux études doctrinales: ainsi l'on trouvera, dans les deux premiers fascicules, un essai de S. E. M. Piola Caselli sur le droit moral de l'auteur, où la genèse de l'article 6^{bis} de la Convention signée à Rome le 2 juin 1928 est retracée par celui qui a tenu tous les fils de la discussion dans ses mains à la fois souples et fermes. Sur certains points, M. Piola Caselli précise et complète de la façon la plus utile le résumé des délibérations paru dans les *Actes* de la Conférence de Rome, pages 220 à 284. — Après les études viennent les chroniques et commentaires, les comptes rendus de congrès, rubrique où brille le nom du très aimable rédacteur en chef de la revue, M. V. de Sanctis. — Un grand soin est voué à la jurisprudence, ce qui n'est pas pour nous surprendre, puisque M. Piola Caselli occupe lui-même une des plus hautes charges judiciaires de son pays. — La partie réservée à la législation et aux traités promet d'être une source précieuse pour ceux qui s'intéressent au droit d'auteur comparé. Quant aux praticiens, ils seront heureux de trouver dans la revue italienne les textes des principaux contrats que les sociétés d'auteurs passent avec les groupes professionnels des exploitants.

C'est avec un grand plaisir que nous souhaitons à notre confrère italien une cordiale bienvenue dans le cercle des défenseurs du droit d'auteur, où l'autorité de ses parrains lui assure dès maintenant une place de choix.