

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

LÉGISLATION INTÉRIEURE: RUSSIE. I. Décret du Soviet des Commissaires du peuple concernant la nationalisation des œuvres scientifiques, littéraires, musicales et artistiques (du 26 novembre 1918), p. 49. — **II.** Règlement relatif à l'exécution publique des œuvres scientifiques, littéraires, musicales et artistiques nationalisées (du 9 février 1919), p. 49. — **III.** Décret concernant la nationalisation des œuvres musicales de certains auteurs (du 16 août 1919), p. 49.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: L'unification des Conventions de Berne et de La Havane (premier article), p. 50.

CONGRÈS ET ASSEMBLÉES: Congrès juridique international de la radioélectricité (Varsovie, 10-15 avril 1934). Vœux

adoptés en ce qui concerne le droit d'auteur et les questions connexes, p. 54.

JURISPRUDENCE: SUISSE. Oeuvre d'architecture. Avant-projets commandés par une banque à quatre architectes pour la construction d'une succursale. Bâtiment exécuté par l'un des architectes d'après le projet, modifié dans le détail, d'un autre architecte. Action de l'auteur du projet contre la banque et contre l'architecte chargé de la construction. Action rejetée en tant que fondée sur une infraction à la propriété artistique, mais admise pour atteinte aux intérêts personnels du demandeur. Réparation morale allouée, p. 55.

NOUVELLES DIVERSES: FRANCE. Un accord entre les créateurs de modèles industriels, p. 60.

BIBLIOGRAPHIE: Ouvrages nouveaux (Ernst Umlauff; Torben Lund; Ferruccio Foà), p. 60.

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

RUSSIE

I

DÉCRET

du

SOVIET DES COMMISSAIRES DU PEUPLE
 concernant

LA NATIONALISATION DES ŒUVRES SCIENTIFIQUES, LITTÉRAIRES, MUSICALES ET ARTISTIQUES.

(Du 26 novembre 1918.)⁽¹⁾

I. Toute œuvre scientifique, littéraire, musicale et artistique, tant publiée que non publiée, dans quelques mains qu'elle se trouve, peut, par arrêté du Commissariat du peuple pour l'Instruction publique, être déclarée propriété de la République fédérative socialiste soviétique russe.

Remarque: Par un même arrêté du Commissariat du peuple pour l'Instruction publique, toutes les œuvres de tout auteur décédé peuvent être déclarées propriété de la République fédérative socialiste soviétique russe.

2. Toute œuvre déclarée comme propriété de l'État ne peut être reproduite et diffusée que par le Commissariat du

⁽¹⁾ Traduction française obligeamment fournie par MM. Bessel & C^o, éditeurs de musique à Paris. Dans son étude sur le droit d'auteur dans l'U. R. S. S., M. le Prof. J. Heifetz fait allusion au présent décret (v. *Droit d'Auteur* du 15 août 1929, p. 87, 1^{er} col.).

peuple pour l'Instruction publique, ou par une autre administration soviétique, d'accord avec le Commissariat du peuple pour l'Instruction publique.

Remarque: Toutes œuvres dramatiques, musicales et autres, déclarées propriété de l'État, peuvent être exécutées en public avec l'autorisation du Commissariat du peuple pour l'Instruction publique, et cela aux conditions établies par ce dernier, par toutes personnes, institutions et entreprises.

II. L'édition, la publication, la diffusion et l'exécution de toute œuvre en public, effectuées librement, à l'encontre des dispositions du présent décret, entraîne la même responsabilité que l'infraction au monopole de l'État.

II

RÈGLEMENT

RELATIF À L'EXÉCUTION PUBLIQUE DES ŒUVRES SCIENTIFIQUES, LITTÉRAIRES, MUSICALES ET ARTISTIQUES NATIONALISÉES

(Du 9 février 1919.)⁽¹⁾

4. Toutes œuvres dramatiques et musicales déclarées propriété de la R.F.S.S.R., de même que les œuvres non publiées d'auteurs décédés, ne peuvent être exécutées en public qu'avec l'autorisation du Commissariat du peuple pour l'Ins-

⁽¹⁾ Traduction française obligeamment communiquée par MM. Bessel & C^o, éditeurs de musique à Paris.

truction publique, et cela aux conditions stipulées par ce dernier.

5. Pour toute exécution en public d'une œuvre dramatique ou musicale, tant sur une scène privée que sur une scène de l'État ou une scène communale, il devra être acquitté des droits d'auteur qui seront versés dans les caisses des associations professionnelles représentant les intérêts des auteurs (Union des compositeurs dramatiques et musicaux ou Société des écrivains dramatiques russes et des compositeurs d'opéra), par l'entremise de leurs agents sur place, dans la proportion fixée par lesdites sociétés, ou bien, lorsqu'il s'agit d'œuvres déclarées propriété de la R.F.S.S.R., par le Commissariat du peuple pour l'Instruction publique.

Remarque: Ne sont exemptés du paiement des droits d'auteur que les œuvres des auteurs décédés avant l'année 1868, qui n'ont pas été déclarées propriété de la R.F.S.S.R. jusqu'au 1^{er} juin 1919.

III

DÉCRET

concernant

LA NATIONALISATION DES ŒUVRES MUSICALES DE CERTAINS AUTEURS

(Du 16 août 1919.)⁽¹⁾

Aux termes de l'article 1^{er} du décret sur les œuvres scientifiques, littéraires,

⁽¹⁾ Traduction française obligeamment communiquée par MM. Bessel & C^o, éditeurs de musique à Paris.

musicales et artistiques, du 26 novembre 1918 (Recueil des lois, 1918, n° 86, art. 900), sont déclarées propriété de la R.F.S.S.R. toutes les œuvres, tant publiées que non publiées, des auteurs mentionnés ci-dessous, morts avant la promulgation dudit décret :

A. Borodine, P. Tchaïkovsky, M. Balakirev, C. Cui, M. Moussorgsky, N. Rimsky-Korsakov, S. Taneïev, A. Liadov, Arensky, A. Scriabine, G. Laroche, A. Rubinstein, A. Serov, V. Stassov, S. Smolensky, Sakketi et V. Kalinnikov.

Ont signé :

*Le Commissaire du peuple,
Suppléant pour l'Instruction publique,*

L. MENJINSKY (M^{me}).

*Le Directeur suppléant
de la Section musicale,*

MIKLACHEVSKY.

(Publié dans le n° 188 des «Izvestia du Comité central exécutif des Soviets» du 26 août 1919.)

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

L'UNIFICATION DES CONVENTIONS DE BERNE ET DE LA HAVANE

(Premier article)

I. GÉNÉRALITÉS

La dernière Conférence de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques a adopté un vœu invitant tous les Gouvernements intéressés à se concerter pour la préparation d'une entente générale ayant pour base les règles similaires des deux Conventions de Berne et de La Havane, et pour objet l'unification mondiale des lois protégeant les créations de l'esprit (v. *Actes de la Conférence de Rome*, p. 350). Le texte de ce vœu autorise plusieurs interprétations et ne rend pas, croyons-nous, la pensée exacte ni n'exprime le véritable désir de ses rédacteurs. Prise à la lettre, la phrase que nous venons de reproduire appellerait l'unification intégrale du droit d'auteur par le moyen d'une entente entre les pays signataires des Conventions de Berne et de La Havane. Les lois de ces pays devraient être remaniées, de façon à concorder entièrement dans leur contenu. Il saute aux yeux qu'un tel dessein serait parfaitement irréalisable. On peut

l'écartier d'emblée : les délégués à la Conférence de Rome étaient bien trop experts en matière de droit d'auteur pour proposer aux Gouvernements intéressés une tâche impossible. Ceux-ci, en une époque comme la nôtre, ont d'autres soucis que celui de poursuivre des chimères. La résolution prise à Rome signifie évidemment ceci : l'unification obtenue par chaque Convention devrait être étendue au territoire de l'autre accord international, de sorte que, matériellement, les Conventions de Berne et de La Havane seraient identiques, ce qui entraînerait la fusion des unions, les deux chartes unionistes venant à se confondre. Il y aurait un moyen fort simple d'atteindre ce résultat : les pays de l'un des groupes n'auraient qu'à renoncer à leur propre Convention pour adopter celle de l'autre groupe. Mais, en pratique, les choses ne pourront pas se passer ainsi. La comparaison que nous allons faire entre les principes des deux Conventions nous montrera d'importantes divergences d'un texte à l'autre, et, de plus, un retard assez considérable de la Convention de La Havane sur celle de Berne. La première, en effet, contient encore plusieurs principes qui étaient naguère consacrés également par la seconde, mais que l'Union de Berne a laissé tomber, après de longues luttes, pour les remplacer par des règles répondant mieux aux conceptions juridiques modernes. Dans ces conditions, les pays appartenant à l'Union de Berne ne pourront jamais consentir à sacrifier les progrès dont ils sont justement fiers, et à refaire, en sens rétrograde, le chemin parcouru il y a plus de vingt ans dans l'élan de la conquête. Ce serait désavouer un des plus beaux efforts de l'esprit humain, offenser la conscience juridique des peuples les plus avancés, entraver leur développement culturel. Chaque fois donc qu'il s'agira d'un point essentiel, d'une réforme où s'affirment les idées nouvelles, de la sauvegarde de l'avenir, aucun compromis ne sera toléré : il faudra que les pays retardataires acceptent de rejoindre ceux qui ont évolué plus rapidement. En revanche, des concessions pourront être faites sur les points qui n'intéressent pas directement les problèmes cardinaux du droit d'auteur. En pareil cas, on admettra fort bien que les pays dont la législation est plus favorable aux auteurs se rallient à la solution des pays moins libéraux, si c'est là le moyen de hâter l'unification, but en soi très souhaitable. Il est par conséquent nécessaire de comparer atten-

tivement les dispositions des deux Conventions, et de distinguer entre les stipulations qui doivent rester intangibles parce qu'elles constituent des victoires auxquelles nul ne saurait raisonnablement renoncer, et les clauses qui supporteraient une concession faite au point de vue adverse. La possibilité de la concession une fois reconnue, il conviendra de ne jamais perdre de vue le but à atteindre, qui est l'unification des Conventions de Berne et de La Havane. *In dubio*, on se prononcera donc toujours en faveur du texte présentant le plus de chances d'être adopté par les deux groupes de pays.

Avant de nous livrer à ce travail de comparaison, nous devons cependant faire observer que les deux Conventions ne jouissent pas sur leur territoire respectif de la même autorité. Les versions successives de la Convention de Berne ont été non seulement signées mais aussi ratifiées par la grande majorité des pays contractants (souvent, il est vrai, au bout d'un temps assez long), de telle sorte qu'elles sont devenues exécutoires. Au contraire, les Actes votés par les Congrès panaméricains n'obtiennent, après bien des années, que très peu de ratifications. La Convention sud-américaine de Montevideo du 11 janvier 1889 a été signée par 7 pays sud-américains seulement (République Argentine, Bolivie, Brésil, Chili, Paraguay, Pérou, Uruguay) et ratifiée par cinq d'entre eux, le Brésil et le Chili faisant défaut. (Nous ne parlons pas ici des adhésions des pays européens, adhésions reconnues seulement par une minorité des contractants américains.) La Convention panaméricaine de Mexico, du 27 janvier 1902, a recueilli 17 signatures, mais seulement 8 ratifications (Costa-Rica, République Dominicaine, États-Unis de l'Amérique du Nord, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Salvador, Uruguay). La Convention de Rio de Janeiro, du 23 août 1906, a été signée par tous les pays américains (à l'exception de Haïti et du Vénézuéla), mais ratifiée seulement par 7 (Brésil, Chili, Costa-Rica, Guatemala, Nicaragua, Panama, Salvador). La Convention de Buenos-Aires, du 11 août 1910, a été acceptée par tous les pays américains (la Bolivie, qui ne l'avait pas signée, y a accédé un peu plus tard) et ratifiée par 11 seulement (Brésil, Costa-Rica, République Dominicaine, Équateur, États-Unis de l'Amérique du Nord, Guatemala, Haïti, Honduras, Panama, Paraguay, Uruguay). Quant à la Convention

de La Havane, du 11 février 1928, elle n'est actuellement ratifiée que par les Républiques de Panama et de Guatemala (*Rapport du Copyright Office* pour l'année 1932). Le prestige plutôt limité dont ces accords bénéficient sur le continent américain lui-même diminue grandement leur importance et l'intérêt que les pays membres de l'Union de Berne ont à se rapprocher de ces groupements. Quelle utilité peut-il bien y avoir à préparer, en exécution du vœu formulé à Rome en 1928, une entente générale ayant pour base les règles similaires des deux Conventions de Berne et de La Havane, alors que cette dernière n'a, pour ainsi dire, rencontré aucun écho en Amérique plus de cinq ans après la date à laquelle elle a été conclue ? Les pays signataires de l'Union de Berne ne sauraient, dans tous les cas, manifester un grand empressement à renoncer à tel ou tel principe fondamental de leur charte, dans la seule intention de favoriser la fusion avec un instrument diplomatique aussi peu opérant que la Convention de La Havane.

A cela s'ajoute un fait important : la Convention de La Havane autorise, dans son article 16, les États signataires à stipuler, au moment de la ratification, des *réerves* en vertu desquelles ils entendent, sur tel ou tel point, rester liés par les dispositions des conventions antérieures auxquelles ils auront souscrit. On le voit : cette faculté de réserve va très loin, puisque chaque pays contractant peut non seulement maintenir des dispositions empruntées aux Conventions panaméricaines antérieures, mais encore toute clause quelconque d'un traité bilatéral qu'il aurait conclu. A vrai dire, nous pensons que l'intention des rédacteurs de la Convention de La Havane était différente, et qu'ils auront voulu limiter la faculté de réserve aux conventions collectives panaméricaines. Il n'en reste pas moins que nous sommes, présentement, dans une complète incertitude au sujet du nombre des réserves qui seront faites lors des ratifications du texte de La Havane et, par conséquent, sur la portée réelle de celui-ci. Cette circonstance, elle aussi, contribue à rendre impossible, à l'heure qu'il est, une adaptation de la Convention de Berne à celle de La Havane. Il est très regrettable que le malheureux système des réserves ait été introduit justement dans la dernière en date des conventions panaméricaines, alors que les accords précédents avaient su se garder de cet

écueil. Cela démontre que le plus récent des accords plurilatéraux du nouveau monde ne saurait être considéré nécessairement comme un progrès sur les accords plus anciens. La faculté de réserve aura sans doute été reprise du texte de Berlin, mais à une époque où l'Union de Berne en avait reconnu les graves inconvénients et s'appropriait à en restreindre les fâcheux effets. Signée le 11 février 1928, la Convention de La Havane ne précédait que de quelques mois la Conférence de Rome où l'Union de Berne a rompu, dans toute la mesure du possible, avec le système des réserves. Il est bien évident que nous ne pouvons pas rétrograder dans cette affaire. Chacun sait combien les réserves ont pesé sur l'évolution de notre Union depuis la Conférence de Berlin, quelles complications elles ont amené à cause de la disparité des textes applicables selon les pays intéressés, et avec quel soulagement a été saluée la décision qui, à Rome, en a limité la floraison future. Cette décision a même été considérée comme l'un des plus grands succès de notre dernière Conférence. Il est donc certain, dès l'abord, que sur la question des réserves aucune concession ne saurait être faite par l'Union de Berne. C'est au contraire l'Union panaméricaine qui devra renoncer à la clause contenue dans l'article 16 de la Convention de La Havane. Telle est la première condition du rapprochement souhaité.

II. L'APPLICATION DU DROIT ET LES FORMALITÉS

La plus importante disposition de la Convention de Berne est l'article 4, qui assimile les œuvres étrangères unionistes aux œuvres nationales, en les affranchissant au surplus de toute formalité. Cette pierre angulaire a été posée, sous sa forme actuelle, en 1908 à Berlin. Auparavant, l'assimilation des œuvres unionistes aux œuvres nationales existait déjà, mais avec une restriction importante : la protection était subordonnée à l'accomplissement des conditions et formalités prescrites par la législation du pays d'origine de l'œuvre. Cette disposition, malgré le maintien des formalités du pays d'origine, avait été en son temps considérée comme un progrès notable : elle empêchait en effet que les formalités du pays où la protection était demandée ne fussent imposées aux auteurs unionistes, et c'était là déjà une précieuse simplification, surtout pour les œuvres bénéficiant d'une large diffusion internationale. La Convention panaméri-

caine signée à Mexico en 1902 prévoyait encore l'accomplissement des formalités dans tous les pays où la protection était réclamée. Le système de la Convention de Berne primitive, supérieur à celui des conventions américaines (puisqu'il retenait uniquement les formalités du pays d'origine) était encore simplifié par le fait que le Bureau international de Berne délivrait des attestations officielles pour les pays qui ne connaissaient pas de formalités, ou qui n'en prévoyaient que pour certaines catégories d'œuvres (par ex. pour les œuvres anonymes). Il pouvait naturellement arriver que le pays où la protection était demandée exigeât une déclaration de protection dans le pays d'origine alors que ce dernier ignorait le régime des formalités. En pareil cas, l'attestation requise ne pouvait pas être fournie et l'œuvre courait le risque de n'être pas protégée dans le pays d'importation. Le Bureau international s'était aussi montré disposé à demander, sur le désir des intéressés, une attestation aux autorités du pays d'origine, attestation concernant l'accomplissement des formalités prescrites. La Convention panaméricaine ne possède pas un semblable organe intermédiaire, ce qui rend beaucoup plus difficile pour les auteurs la preuve à faire de l'accomplissement des formalités au pays d'origine. En particulier, aucune garantie n'existe qui assure à l'auteur la protection dans un pays à formalités, si le pays d'origine s'est rallié à la protection sans formalités. Comment démontrer ce fait négatif aux autorités compétentes du pays d'importation ? Dans quelques rares pays sud-américains (par exemple au Brésil), le non-accomplissement des formalités (enregistrement et dépôt) n'entraîne pas de sanction ; dans tous les cas, l'omission des formalités légales ne prive pas l'œuvre de la protection. Il en est autrement dans la majorité des pays du nouveau monde où les formalités sont constitutives de la protection. Un pays de ce second groupe (par exemple les États-Unis de l'Amérique du Nord) accordera-t-il la protection à une œuvre brésilienne non enregistrée et non déposée au pays d'origine ? Nous avons peine à le croire. Nous pensons plutôt que le juge exigera préalablement la preuve de la protection au pays d'origine, et cette preuve ne sera administrée que par le certificat d'enregistrement. D'ailleurs, aucune règle ne prescrit comment doit être prouvée la protection au pays d'origine : le juge du pays d'im-

portation pourra donc, s'il le veut, faire abstraction du certificat officiel du pays d'origine et rechercher lui-même si les formalités de ce dernier pays ont été observées. Il entreprendra de la sorte une tâche difficile : celle d'appliquer le droit étranger. De toute façon, cette tâche pourra lui être dévolue, même s'il existe au dossier un certificat du pays d'origine. En effet, un tel document n'empêchera pas toujours une discussion sur la validité des formalités. La jurisprudence des tribunaux nord-américains nous montre que, dans bien des cas, il a fallu trancher de délicates questions relatives à la validité de telles formalités, et l'on peut se demander si un juge étranger (appartenant par exemple à un pays de l'Amérique du Sud, où les conceptions juridiques sont toutes différentes) pourrait résoudre de semblables questions concernant la validité des formes prescrites aux États-Unis, comme un juge appartenant par la nationalité à ce pays et élevé dans les traditions de l'Amérique du Nord. La nécessité d'appliquer le droit étranger entraîne de si notables inconvénients pratiques qu'elle suffit à condamner tout système dont elle ferait partie. L'Union de Berne qui s'est, en 1908, heureusement dégagée des entraves de cette institution surannée n'acceptera jamais de revenir au régime des formalités étrangères, pour se rallier aux idées américaines.

Ajoutons ici que le principe même, selon lequel la protection nationale est subordonnée à l'accomplissement de formalités étrangères, nous paraît tout à fait malheureux. A l'origine, l'enregistrement était un résidu du privilège octroyé à l'auteur par le souverain, un acte de l'autorité conférant à l'auteur le droit exclusif sur l'œuvre. On peut aujourd'hui s'en rendre compte en se reportant au texte des anciennes lois américaines. Au *Guatemala*, l'auteur doit faire reconnaître son droit par le Ministère de l'Instruction publique (décret du 29 octobre 1879, art. 28). Au *Pérou* (loi du 3 novembre 1849, art. 5), la demande d'enregistrement de l'auteur est d'abord rendue publique; si dans les 15 jours qui suivent aucune opposition ne se produit, ou si l'opposition est écartée par le tribunal, le Ministère de l'Instruction publique décide de reconnaître le droit d'auteur (ordonnance du 5 février 1915, art. 5). Au *Nicaragua*, on rencontre la même procédure de reconnaissance par le Ministère compétent. Dans la plupart des autres pays sud-

américains, qui possèdent des lois plus récentes sur le droit d'auteur, l'enregistrement et le dépôt sont prévus sans plus, et l'autorité n'a plus à rendre de décision entraînant la consécration du droit d'auteur. L'enregistrement ne procure du reste pas aux auteurs des garanties inattaquables. S'il est entaché d'un vice de forme, la protection peut être refusée. De même, l'autorité n'examine pas si l'œuvre est protégeable en tant que création personnelle: à supposer que l'originalité nécessaire fasse défaut, la protection sera refusée à une œuvre même enregistrée. Mais alors, quelle valeur conserve l'enregistrement s'il ne confère pas à qui s'en prévaut une absolue sécurité juridique? Comment justifier une formalité dont l'efficacité n'est pas plus grande? La réponse à ces questions nous est donnée par les défenseurs de l'enregistrement aux États-Unis, lorsqu'ils ont présenté leurs arguments dans les audiences convoquées pour préparer la révision de la loi sur le *copyright*. En fait, sont partisans de l'enregistrement les tiers intéressés à l'exploitation des ouvrages de l'esprit, soit en particulier les sociétés de radiodiffusion et les fabricants de films, mais aussi d'autres exploitants, qui tiennent à savoir si une œuvre est protégée ou non, et quel est le titulaire de la protection, afin qu'ils puissent s'adresser à cet ayant droit pour obtenir une licence d'utilisation. Nous n'avons pas ici à examiner si ce désir est matériellement fondé. Cependant, même si l'on voulait admettre que des tiers puissent être intéressés à l'enregistrement, celui-ci ne pourrait jamais être une formalité accomplie fort loin à l'étranger, et dont la vérification est impraticable. Voici une société radiophonique ou cinématographique établie à New-York qui voudrait diffuser ou utiliser pour un film sonore une œuvre musicale sud-américaine. Que lui importe si cette œuvre est enregistrée ou non à Buenos-Aires ou à Santiago? Si les exploitants américains ont l'habitude de demander au *Copyright Office* de Washington des informations sur les œuvres enregistrées par ce bureau, le même service ne saurait leur être rendu par un office de l'Amérique centrale ou de l'Amérique du Sud, sans compter qu'ils doivent connaître le pays d'origine de l'œuvre. L'enregistrement au pays d'origine ne répond donc pas au but que voudraient atteindre ceux qui entendent maintenir la formalité de l'enregistrement. Et nous tenons pour

certain que celle-ci ne peut pas servir à d'autres fins encore. La conclusion est claire : l'enregistrement au pays d'origine, en tant qu'obligation stipulée dans les conventions panaméricaines, n'est fondé sur aucun motif raisonnable; on doit y voir le vestige d'anciennes conceptions qui ont de la peine à disparaître entièrement. Si l'on voulait vraiment procurer aux tiers intéressés les indications utiles concernant l'état de la protection, il aurait fallu reprendre le système de l'enregistrement dans tous les pays où la protection est demandée. Or, cette solution est abandonnée depuis longtemps et cela est fort heureux, car chacun en a reconnu les inconvénients majeurs. Mais il s'agit maintenant de faire un pas de plus et de s'affranchir de tout enregistrement quelconque, sans conserver celui du pays d'origine, qui n'a pas de signification pratique. Pour cette raison aussi, il est impossible de proposer aux pays membres de l'Union de Berne de revenir à un système notoirement inutile, à la seule fin de se rapprocher de la Convention panaméricaine. Ici, il appartient aux pays américains de céder : c'est à eux de rompre avec des habitudes dépassées et de suivre l'exemple des pays de l'Union de Berne, qui, depuis bien des années, ont renoncé, pour de bons motifs, à de vieilles prescriptions jugées superflues.

L'application du droit du pays d'origine, pour résoudre la question de savoir si un droit d'auteur a pris naissance, présente encore d'autres inconvénients et engendre des conflits difficiles à résoudre. Les formalités exigées dans les divers pays sont, en effet, d'une importance variable. Certains pays n'imposent l'enregistrement et le dépôt que dans le cas où une action est intentée à un contrefacteur : l'omission de ces formalités n'empêche donc pas absolument le droit d'auteur d'exister; il est au contraire constitué dès la publication, et si l'enregistrement s'opère plus tard, une reproduction illicite qui aurait eu lieu dans l'intervalle compris entre la publication et l'enregistrement pourra donner lieu à des poursuites. Ce système était précédemment applicable en France; il est maintenant encore en vigueur dans certains pays de l'Amérique du Sud, par exemple au Chili (loi du 17 mars 1925, v. *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1925, p. 109). Il est très difficile de dire si d'autres lois américaines ne doivent pas être interprétées de la même manière lorsqu'elles prévoient une «suspension

de l'exercice du droit» comme conséquence du non-enregistrement. Quoi qu'il en soit, si le pays d'origine n'attache aux formalités que cette importance réduite, il faudrait pareillement reconnaître sans formalité le droit d'auteur dans le pays d'importation, et n'exiger le dépôt et l'enregistrement que pour la défense du droit devant les tribunaux. Mais un pays dont la législation ignore de telles distinctions aura bien de la peine à les faire au profit des œuvres étrangères originaires d'un pays où ces nuances subtiles font partie du droit national.

Autre difficulté. Jusqu'où faudra-t-il aller dans l'application du droit national ? Si la Convention panaméricaine se bornait à stipuler que la protection est subordonnée à l'accomplissement des formalités prescrites par le pays d'origine, les choses seraient relativement simples. Toutes les autres questions relatives à la naissance et à l'étendue du droit d'auteur se régleraient d'après la loi du pays où la protection est réclamée. Or, l'article 3 de la Convention de Buenos-Aires, du 11 août 1910, porte que la reconnaissance du droit de propriété obtenu dans un État, conformément à ses lois, produira de plein droit ses effets dans tous les autres pays, formule reprise par l'Acte de La Havane. Nulle part dans le texte de Buenos-Aires, et pas davantage dans celui de La Havane, il n'est précisé que l'étendue des droits est fixée par la loi du pays où la protection est demandée. Il est frappant que la Convention de Buenos-Aires, qui demeure exécutoire dans la majorité des pays contractants, n'accorde, dans son article 6, le bénéfice des lois nationales qu'aux auteurs et ayants droit, nationaux ou étrangers, domiciliés dans les pays signataires. Une disposition correspondante ne se retrouve pas dans la Convention de La Havane, mais on n'y découvre pas non plus le principe général en vertu duquel une œuvre unioniste est protégée dans chaque pays contractant conformément à la loi de celui-ci, sous réserve des droits spécialement accordés par la Convention et des formalités du pays d'origine. Devons-nous en déduire que la Convention de La Havane renvoie au droit du *pays d'origine* non seulement pour les formalités constitutives de la protection, mais aussi pour le *contenu* de cette dernière ? On pourrait le penser en se fondant sur l'article 3 ainsi conçu : «La reconnaissance du droit de propriété obtenu dans un État, conformément à ses lois, pro-

duira de plein droit ses effets dans tous les autres». Quels effets ? Ceux du pays d'origine ? Ce serait là une solution des plus singulières et pratiquement inexécutable. Le juge chargé de protéger une œuvre étrangère unioniste ne devrait pas se référer à la loi du pays d'origine uniquement pour l'existence de la protection (vérification des formalités constitutives), mais encore pour les effets du droit d'auteur ; il devrait donc éventuellement admettre des conséquences et prononcer des sanctions inconnues dans son propre pays. On ne peut raisonnablement demander cela : c'est d'ailleurs une chose impraticable. Le droit d'auteur ne se rattache pas au statut personnel, il n'accompagne pas la personne partout où celle-ci séjourne. Le droit de propriété littéraire et artistique est consacré dans les divers pays pour la sauvegarde de la paix sociale et de l'ordre établi ; en conséquence, l'étendue et le contenu de ce droit sont fixés par chaque État, même s'il s'agit d'une œuvre étrangère. Le droit du pays d'origine de cette œuvre n'a pas à intervenir dans le pays où la protection est réclamée. Au reste, il est fort possible que les rédacteurs de l'Acte de La Havane n'aient pas eu l'intention de faire rentrer le droit d'auteur dans le statut personnel, et qu'ils aient simplement voulu poser le principe de la protection au pays d'origine. Mais alors le texte conventionnel est malheureux ; il n'exprime pas l'intention de ses rédacteurs : à savoir que, une fois reconnue l'existence de la protection au pays d'origine, les effets du droit d'auteur se règlent d'après la loi du pays d'importation. De plus, il faudrait encore trancher plusieurs questions douteuses, même si l'on admettait que la Convention de La Havane entend simplement soumettre la *naissance* du droit d'auteur à la loi du pays d'origine, le contenu de la protection, et notamment les sanctions, étant déterminés par la loi du pays où la protection est demandée. Non seulement la forme de l'enregistrement et le dépôt (c'est-à-dire les formalités proprement dites) se régleraient d'après la loi du pays d'origine, mais aussi, pensons-nous, les autres conditions dont l'accomplissement est nécessaire pour que la protection prenne corps, à savoir les mentions de réserve prévues par diverses lois pour la reconnaissance de certains droits spéciaux (droits de traduction, d'exécution), et aussi la publication, lorsqu'une loi n'accorde une protection particulière qu'aux

œuvres publiées, ou lorsqu'elle refuse aux œuvres publiées la protection contre une forme spéciale d'exploitation (récitation, exposition). Ici encore, on voit combien peu rationnel est le système de l'application du droit étranger aux conditions requises pour qu'une œuvre soit protégée. Pourquoi un pays ne protégerait-il pas la récitation publique, même si le pays d'origine de l'œuvre récitée ne le faisait pas ? Inversement si le pays d'origine se montre plus favorable que le pays d'importation, ce dernier ne voudra pas déroger à son droit parce que le premier est plus libéral envers l'auteur.

L'application du droit du pays d'origine aux conditions constitutives de la protection entraîne encore une autre conséquence : une œuvre parue en langue anglaise dans un pays de l'Amérique centrale ou de l'Amérique du Sud doit être protégée aux États-Unis, sans être assujettie, dans ce dernier pays, à la clause de refabrication (réimpression avec des caractères américains, reliure faite aux États-Unis). Nous ignorons si les États-Unis acceptent cette manière de voir, ou bien s'ils estiment que la *manufacturing clause* n'est pas une formalité donnant naissance à la protection. Le but de la clause de refabrication semble indiquer qu'aucun livre fabriqué à l'étranger ne doit pénétrer aux États-Unis. Nous constatons donc que l'application du droit étranger est, en l'espèce, contraire à la *ratio legis* du droit interne. Et cela n'est pas surprenant. Nous sommes dans un domaine où l'ordre public national joue son rôle : c'est pourquoi la prédominance du droit étranger, telle que la prévoit l'article 3 du texte de La Havane, n'est pas recommandable.

Cet article ne se borne d'ailleurs pas à stipuler l'accomplissement des formalités constitutives prescrites au pays d'origine, il en a institué de *nouvelles* qui doivent être observées *jure conventionis*. Toute œuvre publiée doit porter une mention faisant savoir que la propriété en est réservée et donnant le nom de la personne en faveur de qui se trouve enregistrée cette réserve. En outre, la mention indiquera le pays d'origine (celui de la première publication), ou bien ceux où des publications simultanées auront été faites, ainsi que l'année de la première publication. Voilà des formalités en abondance, plus nombreuses même que celles de la loi américaine la moins avancée. On ne pourra certes

pas saluer l'article 3 de la Convention de La Havane comme un progrès et le citer en exemple. Les différentes conventions panaméricaines qui se sont succédé ont évolué, il faut bien l'avouer, dans un sens plutôt rétrograde quant aux formalités. Du moins n'y a-t-il, en fin de compte, aucun progrès à enregistrer après de nombreuses variations. La Convention de *Montevideo*, du 11 janvier 1889, n'imposait aucune formalité propre : elle protégeait les auteurs des pays contractants conformément à la loi du pays de la première publication (nous avons vu plus haut tous les inconvénients d'un pareil système). La Convention de *Mexico*, du 27 janvier 1902, stipulait que, pour obtenir la reconnaissance du droit de propriété d'une œuvre, l'auteur devait adresser à l'autorité compétente une requête accompagnée de deux exemplaires de l'ouvrage et, s'il désirait être protégé dans d'autres pays signataires, déposer autant d'exemplaires de l'ouvrage qu'il désignerait de pays (art. 4). La Convention de *Buenos-Aires*, du 11 août 1910, portait que la reconnaissance du droit dans un pays (il s'agissait probablement du pays de la première publication) produirait ses effets dans tous les autres sans qu'il y ait à remplir d'autres formalités, pourvu qu'apparaisse sur l'œuvre quelque indication faisant savoir que la propriété en est réservée (art. 3). La dernière Convention panaméricaine, celle de La Havane, non seulement aggrave sensiblement les formalités conventionnelles, mais encore les combine avec celles du pays d'origine. Les lois de l'Amérique centrale et de l'Amérique du Sud se bornent presque toutes à prescrire, en fait de formalités nécessaires, l'enregistrement et le dépôt, tandis qu'aux États-Unis de l'Amérique du Nord, par exemple, chaque exemplaire de l'œuvre doit porter une mention de réserve du *copyright*. La plupart des lois américaines se contentent d'exiger le dépôt d'un nombre déterminé d'exemplaires et ne prévoient pas d'indication concernant le bénéficiaire de l'enregistrement. La Convention de La Havane, au contraire, veut que soit nommée la personne en faveur de qui l'enregistrement a eu lieu, solution apparemment empruntée à la législation des États-Unis de l'Amérique du Nord, mais impraticable sans doute pour bien des auteurs appartenant à d'autres pays américains, où de telles précisions ne sont pas demandées. En outre, le principe de n'accorder la protection qu'à la per-

sonne désignée comme étant le titulaire enregistré du droit d'auteur manque absolument d'équité et ouvre la porte à bien des abus : tous les auteurs et représentants de sociétés d'auteurs qui se sont fait entendre ces dernières années dans les enquêtes destinées à préparer la révision de la loi américaine sur le *copyright* sont unanimes à condamner sévèrement cette règle (v. *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1930, p. 112, 2^e col.). Celle-ci permet à l'éditeur ou à tout autre exploitant (par exemple à un fabricant de films) de se faire inscrire en qualité de bénéficiaire de l'enregistrement et d'enlever ainsi à l'auteur tous les droits originaires. De plus, l'auteur perd la protection si l'éditeur commet une erreur, même légère, en indiquant lors de l'enregistrement le nom du bénéficiaire. Et voici qu'une nouvelle formalité surgit encore : la mention du pays d'origine et celle de l'année de la première publication. Si quelque faute se glisse dans ces informations, l'auteur peut également la payer de la perte de son droit. Or, il est très aisé de se tromper sur le lieu de la première publication, lorsqu'un éditeur possède des établissements dans plusieurs pays, et que l'auteur ne sait pas, au moment de l'enregistrement, lequel de ces établissements a lancé l'œuvre sur le marché. Les auteurs et éditeurs des États-Unis de l'Amérique du Nord n'ont certes pas eu tort de dénoncer les formalités de leur loi comme des pièges redoutables. Tant d'obstacles accumulés sur la route conduisant à la reconnaissance du droit d'auteur n'attirent pas précisément, il faut bien le dire, les pays qui ont su se doter d'une législation libérale, à la double satisfaction des auteurs et du public consommateur. Sur ce point, la concession même la plus minime aux pays signataires de la Convention panaméricaine, afin de réaliser l'unification avec celle de Berne, est impossible. L'évolution des conventions panaméricaines et du droit interne des pays américains ne révèle malheureusement aucune tendance à l'abandon progressif des formalités. Le dernier accord plurilatéral, celui de La Havane, a même battu tous les records en la matière, et la loi vénézuélienne sur le droit d'auteur, du 28 juin 1928, a maintenu, elle aussi, les formalités comme élément constitutif du droit d'auteur. Aux États-Unis, les tentatives faites pour rendre le *copyright* « automatique », c'est-à-dire indépendant de toute formalité, ont aussi échoué jusqu'à ce jour.

Tant que les pays américains n'auront pas adopté dans cette question fondamentale le principe de notre Union, toute unification des Conventions de Berne et de La Havane est une pure utopie.

(A suivre.)

Congrès et assemblées

CONGRÈS JURIDIQUE INTERNATIONAL DE LA RADIOÉLECTRICITÉ

(Varsovie, 10-15 avril 1934)

Vœux adoptés en ce qui concerne le droit d'auteur et les questions connexes

Le Congrès émet le vœu : que l'article 11^{bis} de la Convention de Berne soit ainsi modifié :

ART. 11^{bis}

Alinéa 1. — Les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques jouissent du droit exclusif d'autoriser :

- 1° la communication de leurs œuvres au public par la radiodiffusion;
- 2° la transmission au public, par tous moyens quelconques, des œuvres radiodiffusées;
- 3° leur exécution ou leur représentation publique;
- 4° leur reproduction, sous une forme quelconque, sous réserve des dispositions de l'art. 13, alinéa 2.

Alinéa 2. — Il est réservé aux législations nationales des pays de l'Union de régler les conditions d'exercice des droits visés sous les n^{os} 1 et 2 de l'alinéa précédent, mais ces conditions n'auront qu'un effet strictement limité au pays qui les aurait établies. Elles ne pourront, en aucun cas, porter atteinte ni au droit moral de l'auteur, ni au droit qui appartient à l'auteur d'obtenir une rémunération équitable fixée, à défaut d'accord amiable, par l'autorité compétente.

Le Congrès émet le vœu : que les productions de radiodiffusion soient protégées, en considération de leur nature spéciale, dans le cadre de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, par une disposition insérée dans une annexe à cette Convention;

que, s'il est nécessaire d'arriver à un règlement uniforme, au moins sur les points essentiels, par la voie d'une Convention internationale, les lois nationales, lesquelles doivent s'inspirer des principes de la Convention, accordent au besoin sur chaque point particulier une protection efficace aux productions

dé la radiodiffusion, de façon à assurer la protection internationale nécessaire; que, quel que soit le fondement juridique de la protection des productions de radiodiffusion, le producteur doit être assuré d'un contrôle et d'une équitable rémunération à l'occasion de toute utilisation industrielle desdites productions par autrui.

Le Congrès charge le Comité international de la radioélectricité de transmettre ces vœux au Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques à Berne, en vue de leur communication à la Conférence de Bruxelles.

NOTE DE LA RÉDACTION. — Le texte de ces vœux nous a été obligeamment communiqué par M. Robert Homburg, avocat à la Cour d'appel de Paris, secrétaire général du Comité international de la T. S. F., 39, rue du Général-Foy, à Paris (8^e).

Le second vœu concerne la protection du droit des producteurs de radiodiffusions, ainsi que nous l'écrivit M. Homburg. De même que l'industrie phonographique réclame la protection du phonogramme (v. *Droit d'Auteur* du 15 février 1934, p. 22), de même les organisateurs des émissions radiophoniques revendiquent la sollicitude du législateur pour leurs émissions.

Jurisprudence

SUISSE

OEUVRE D'ARCHITECTURE. AVANT-PROJETS COMMANDÉS PAR UNE BANQUE À QUATRE ARCHITECTES POUR LA CONSTRUCTION D'UNE SUCCURSALE. BÂTIMENT EXÉCUTÉ PAR L'UN DES ARCHITECTES D'APRÈS LE PROJET, MODIFIÉ DANS LE DÉTAIL, D'UN AUTRE ARCHITECTE. ACTION DE L'AUTEUR DU PROJET CONTRE LA BANQUE ET CONTRE L'ARCHITECTE CHARGÉ DE LA CONSTRUCTION. ACTION REJETÉE EN TANT QU'ELLE EST FONDÉE SUR UNE INFRACTION À LA PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE, MAIS ADMISE POUR ATTEINTE AUX INTÉRÊTS PERSONNELS DU DEMANDEUR. RÉPARATION MORALE ALLOUÉE.

Code civil suisse (C. C. S.) 28. Code fédéral des obligations (C. O.) 49. Loi fédérale sur le droit d'auteur 1, 9, 43, 44.

(Tribunal fédéral, 1^{re} section civile, 31 mai 1932. — Collombet c. Union de banques suisses, Strittmatter et Kurz.)⁽¹⁾

I. La loi sur le droit d'auteur ne protège les plans d'architecture non encore exécutés ainsi que les édifices construits que s'ils constituent des œuvres d'art, et s'ils sont le produit d'une idée créatrice.

Mais les œuvres architecturales qui remplissent ces conditions sont protégées tant dans leur destination utile que dans leurs qualités esthétiques.

L'idée créatrice ne suppose pas nécessairement que l'architecte ne tienne au-

cun compte des expériences faites avant lui; au contraire, elle peut consister dans l'application, par un effort personnel, des enseignements de l'expérience aux données du cas concret.

II. L'architecte qui transfère au maître la propriété des plans ou projets qu'il a établis n'est pas présumé vouloir lui transférer aussi son droit d'auteur, c'est-à-dire le droit de les faire exécuter.

La cession du droit d'auteur peut cependant résulter soit d'une convention expresse, soit de faits concluants.

III. Le maître qui ouvre un concours entre architectes en vue de la construction d'un édifice, en promettant une prime à l'auteur du meilleur projet, devient titulaire du droit d'auteur sur le projet primé.

Celui qui, sans ouvrir un concours, commande simultanément des avant-projets à plusieurs architectes déterminés et leur verse des honoraires plus élevés qu'une prime normale de concours, acquiert le droit d'auteur sur tous les projets établis et, par conséquent, la faculté d'exécuter à son choix l'un ou l'autre des projets ou d'y puiser à son gré des idées.

Il n'est pas tenu de confier l'élaboration du projet définitif ni l'exécution des travaux à l'architecte dont l'esquisse a été choisie.

IV. L'architecte qui a cédé son droit d'auteur conserve néanmoins un droit moral sur son œuvre et il est fondé à exiger que celle-ci ne soit pas mutilée ou déformée et qu'elle soit exécutée sous son nom.

Les actes accomplis en violation du droit moral de l'auteur constituent des atteintes illicites dans ses intérêts personnels, qui peuvent obliger ceux qui les ont commis à payer une réparation morale.

A. En septembre 1926, M. Ehrensperger, à Zurich, architecte-conseil ordinaire de l'Union de Banques Suisses, dressa, sur l'ordre de la Direction générale de celle-ci, le programme du projet de bâtiment que l'établissement en question entendait construire pour sa succursale de Vevey, sur le terrain appartenant alors à la Société immobilière du Centre, à l'angle de la rue de Lausanne et de la rue de la Clergère.

Le directeur de la succursale de Vevey de l'Union de Banques Suisses, M. Strittmatter, proposa à la Direction générale, qui a son siège à Zurich, de consulter quatre architectes, clients de la succur-

sale, pour obtenir d'eux une première étude. Le directeur général, M. Gruebler, admit ce mode de faire et les personnes proposées, soit M. Kurz, à la Tour de Peilz et MM. Collombet, Burnat et Recordon, à Vevey. Le directeur Strittmatter remit à chacun d'eux, personnellement et séparément, entre le 21 et le 25 octobre 1926, un exemplaire du plan de situation et un exemplaire du programme.

Le programme de construction indiquait les divers locaux de la succursale et mentionnait les plans à fournir «de manière ordinaire sur papier solide». Il ajoutait: «Les honoraires seront calculés d'après les normes fixées pour croquis et projets de construction en III^e classe, de la base des honoraires de S. I. A. de 1899; le coût de la construction sera calculé sur le volume IV 3 b sur la base de 70 fr. le m³. Si dans l'espace de deux ans à partir du jour où le projet a été déposé, la commande est passée à l'un des concurrents, ces honoraires seront portés comme un acompte en déduction des honoraires entiers. Les plans sont à livrer d'ici au 31 janvier, à la direction de l'U. B. S., à Vevey, sous portefeuille, mais non encadrés.»

Les quatre architectes remirent leurs projets à la succursale de Vevey le 31 janvier 1927. Chaque projet portait le nom de son auteur. Tandis que MM. Burnat, Kurz et Recordon prévoyaient l'entrée principale sur le plan coupé donné par l'alignement rue de Lausanne-rue de la Clergère, Collombet présenta deux projets: un projet A prévoyant l'entrée principale sur ledit plan coupé et un projet B la plaçant dans la rue de Lausanne.

Les plans furent envoyés en février 1927 par le directeur Strittmatter à la Direction générale à Zurich. Au mois de mars 1927, celle-ci, en l'absence momentanée de l'architecte Ehrensperger, les soumit à l'architecte Turrettini, à Genève. Celui-ci déclara qu'aucun des projets ne donnait une solution satisfaisante, que les projets Collombet et Kurz étaient supérieurs aux autres, mais qu'ils ne permettaient pas l'élaboration d'un plan définitif. La Direction générale avisa alors le directeur Strittmatter qu'elle ne voulait pas, pour le moment, décider la construction de Vevey.

Dans le courant d'avril 1927, deux des administrateurs de l'U. B. S. insistèrent auprès de la Direction générale sur l'intérêt qu'aurait la banque à être installée sans tarder à Vevey dans un bâtiment neuf. Et ils recommandaient l'architecte

(1) Voir *Semaine judiciaire* du 17 janvier 1933.

Kurz comme particulièrement capable de diriger les travaux. Dans une conférence tenue à Zurich en avril 1927, les directeurs généraux et le chef du contentieux, après avoir entendu MM. Turretini et Strittmatter, décidèrent de faire élaborer les plans définitifs du nouveau bâtiment de Vevey et de demander à l'architecte Kurz de nouvelles études. La Direction générale chargea M. Turretini d'établir un nouveau programme prévoyant l'entrée principale sur la rue de Lausanne. Ce programme fut envoyé par l'auteur à la Direction et à l'architecte Kurz le 6 mai 1927. Il fixait, notamment, l'emplacement de l'entrée principale et, dans leurs grandes lignes, la distribution du rez-de-chaussée et du sous-sol, la position des escaliers et la conception des façades.

Kurz envoya son nouveau projet à la Direction générale le 21 juin 1927.

Entre temps, l'U. B. S., succursale de Vevey, avait demandé aux architectes Collombet et Burnat, par lettre du 9 juillet 1927, de lui faire parvenir leurs «notes d'honoraires pour les projets qu'ils avaient fournis», en ajoutant qu'à son regret «elle n'avait pu les adopter pour l'exécution». Puis elle fit mettre à l'enquête les plans du bâtiment, par l'intermédiaire de Kurz, du 13 au 27 août 1927. Ces plans portaient la signature de Kurz.

Collombet répondit le 22 août : «Je vous adresse ma note d'honoraires pour le projet A que je devais vous présenter. Vous voudrez bien me retourner le projet B, qui reste ma propriété». La note jointe à la lettre est ainsi conçue : «Note d'honoraires pour un projet fourni pour le nouveau bâtiment de la Banque de Vevey : coût de la construction : 518 473 fr. 20, taux du tarif 0,6 % = 3110 fr. 85.» Collombet renouvela sa demande le 31 août, disant savoir que son projet B était au siège de la Banque à Zurich.

L'U. B. S., succursale de Vevey, répondit le 6 septembre que la Direction générale conservait la variante B, mais restituait à Collombet le projet A.

Collombet protesta immédiatement, insistant pour obtenir la restitution du projet B et menaçant d'introduire au besoin une action judiciaire.

Le 4 octobre 1927, l'U. B. S. à Vevey écrivit à Collombet, sur l'ordre de la Direction générale, qu'elle était devenue propriétaire aussi bien du projet A que de la variante B et que c'est uniquement de son bon vouloir qu'elle restituait le

projet A; subsidiairement, l'U. B. S. se plaçait au point de vue que Collombet, en lui remettant, sans condition, deux projets, l'avait laissée libre de choisir celui qui lui convenait le mieux.

Bien que, par lettre du 26 octobre 1927, l'avocat de Collombet eût notifié à l'U. B. S. une interdiction formelle d'utiliser le plan litigieux, l'U. B. S. conserva le projet Collombet B et fit construire le bâtiment de Vevey sur la base des plans mis à l'enquête et adoptés par la Direction générale; elle confia la direction des travaux à l'architecte Kurz.

B. Le 13 janvier 1928, Collombet porta plainte pénale contre Kurz et toutes autres personnes ayant participé aux actes incriminés, en réservant ses droits civils contre les inculpés.

Le juge de paix du cercle de Vevey ouvrit une enquête et commit en qualité d'expert M. Edmond Fatio, architecte, à Genève.

Le 23 juin 1928, le juge de paix renvoya Strittmatter et Kurz devant le Tribunal de police du district de Vevey, comme prévenus d'avoir violé les droits d'auteur de Collombet (art. 42, § 1, litt. a, c et d l. f. du 7 décembre 1922 concernant le droit d'auteur). Le Tribunal d'accusation du canton de Vaud annula, le 27 juillet 1928, l'ordonnance de renvoi et dit qu'il n'y avait pas lieu à suivre contre les deux inculpés. La Cour de cassation pénale du Tribunal fédéral a rejeté, le 8 octobre 1928, le pourvoi formé par Collombet contre l'arrêt du Tribunal d'accusation.

C. Peu de temps avant le dépôt de la plainte pénale, Collombet avait refusé de recevoir de l'U. B. S. le paiement de sa note d'honoraires de 3110 fr. 85.

Le 2 août 1928, Collombet a fait notifier à l'U. B. S., à Vevey, Kurz et Strittmatter un commandement de payer de 20 000 fr. avec intérêts au 5 % dès le 1^{er} août 1928; les débiteurs ont fait opposition.

Les travaux ont été achevés en 1928. Le 10 décembre 1928, le bâtiment fut inauguré. Le lendemain, sur l'invitation de l'U. B. S., il fut visité par les autorités et la presse locales. La presse fit l'éloge de «l'auteur des plans, l'architecte Kurz», constatant que le directeur Strittmatter avait trouvé un précieux collaborateur en la personne de cet architecte.

Le 14 mai 1929, Collombet a intenté action contre l'U. B. S., Strittmatter et Kurz, en réclamant :

1° à l'U. B. S., paiement de 3110 fr. 85 à titre d'honoraires, avec intérêts à 5 % dès le 22 août 1928;

2° à l'U. B. S., Kurz et Strittmatter, paiement solidaire de 20 000 fr., avec intérêts à 5 % dès le 1^{er} août 1928, à titre de dommages-intérêts, modération de justice réservée;...

L'U. B. S. a confirmé, à l'audience de conciliation, l'offre de payer à Collombet 3110 fr. 85 d'honoraires. Pour le surplus, les défendeurs ont conclu à libération des fins de la demande.

Il a été procédé à deux expertises judiciaires. La première a été confiée aux architectes Oulevay à Lausanne et Gampert à Genève (rapport du 6 septembre 1930), la seconde à l'architecte Sarasin à Bâle (rapport du 24 mars 1931).

D. Par jugement du 26 novembre 1931, la Cour civile vaudoise a donné acte au demandeur de l'offre faite par l'U. B. S. de lui payer la somme de 3110 fr. 85, cette somme devant être tenue à la disposition du demandeur, augmentée de l'intérêt à 2 % dès le 22 août 1928; elle a rejeté toutes autres conclusions du demandeur.

Le demandeur a recouru au Tribunal fédéral, en reprenant ses conclusions de première instance.

Les défendeurs ont conclu au rejet du recours.

En droit :

...2. Le demandeur réclame aux trois défendeurs solidairement le paiement de 20 000 fr. de dommages-intérêts, modération de justice réservée, en se fondant sur la loi fédérale concernant le droit d'auteur (du 7 décembre 1922), et subsidiairement sur les articles 41 et suivants et 62 et suivants C. O.

Il y a lieu d'examiner cette réclamation tout d'abord à la lumière de la loi spéciale.

La sanction civile prévue par l'article 42 suppose la réalisation de deux conditions : la reproduction d'une œuvre et l'atteinte ainsi portée à un droit d'auteur. Si l'un de ces éléments manque, la sanction est exclue.

De l'avis de la Cour civile, les deux éléments font défaut en l'espèce. D'après elle, le projet exécuté n'est pas une copie servile du projet B de Collombet; le fût-il, qu'on ne saurait parler d'atteinte à un droit d'auteur, car ledit projet n'est pas une œuvre architecturale protégée par la loi de 1922, et si même Collombet a eu un droit d'auteur, il l'a cédé à l'U. B. S.

Le débat porte dès lors sur trois questions (l'une principale et les deux autres subsidiaires):

a) Le projet B est-il une œuvre protégée par la loi spéciale ?

b) Si oui, Collombet a-t-il transféré son droit d'auteur à l'U. B. S. ?

c) En cas de réponse négative à la question b, le projet exécuté par l'U. B. S. reproduit-il de façon illicite le projet B ?

3. *Ad a)* La loi fédérale concernant la propriété littéraire et artistique du 23 avril 1883 n'excluait pas du nombre des œuvres d'art protégées les œuvres d'architecture (cf. art. 6). Mais, aux termes de l'article 11, chiffre 8, ne constituait pas une violation du droit d'auteur « la reproduction ou l'exécution de plans et dessins d'édifices ou de parties d'édifices déjà construits, autant que ces édifices n'ont pas un caractère artistique spécial ». Il fallait donc distinguer entre édifices déjà construits et édifices non encore construits. Les plans et dessins de ceux-ci étaient protégés sans restriction, pourvu qu'il s'agisse d'œuvres d'art. Les autres plans, en revanche, n'étaient protégés que s'ils se rapportaient à des constructions ayant un caractère artistique spécial.

La loi de 1922 a abandonné cette distinction. Elle range expressément dans les œuvres artistiques protégées les œuvres des arts figuratifs, y compris les œuvres d'architecture (art. 1^{er}). Elle ne déclare licite la reproduction de celles-ci que dans les cas prévus par l'article 30, aux termes duquel :

« Est licite :

...3^o la reproduction d'œuvres des arts figuratifs ou de la photographie, d'après des exemplaires se trouvant à demeure sur les voies et places publiques; toutefois, il est illicite d'exécuter à nouveau une œuvre d'architecture; en outre, la reproduction ne doit être obtenue ni par la sculpture ni par le modelage; elle ne doit pas être utilisable à la même fin que l'exemplaire reproduit. »

La nouvelle loi prohibe ainsi la reproduction des plans et dessins d'édifices ou de parties d'édifices déjà construits, même s'ils n'ont pas un caractère artistique spécial: il suffit qu'ils constituent des œuvres d'art. Cette extension du droit d'auteur ne joue en l'espèce aucun rôle. La protection de la loi est invoquée non pour des plans d'édifices déjà construits, mais pour des plans d'édifices non encore construits, à la différence de ce qui se passait dans l'espèce *Berli c. Hoirie*

que le Tribunal fédéral a jugé le 11 novembre 1930 (A.T.F. 56, II, p. 413 et suiv.)⁽¹⁾. Sans doute, le bâtiment de l'U. B. S. à Vevey est aujourd'hui sous toit; mais il ne l'était pas encore lorsque, selon le demandeur, les défendeurs ont reproduit son projet B: c'est même dans l'érection dudit bâtiment que le demandeur voit la reproduction illicite.

Naturellement, la nouvelle loi, comme d'ailleurs déjà l'ancienne, ne protège les plans architecturaux non encore exécutés — sauf les exceptions prévues par l'article 30 et dont aucune n'intéresse la présente espèce — que s'ils constituent une œuvre artistique. L'arrêt cité *Berli c. Hoirie* *Schneider* précise que, « par architecture, il faut entendre l'art d'édifier des constructions qui répondent à leur but et soient „belles” du point de vue artistique. Une construction doit être une œuvre à la fois utile et esthétique. L'un ou l'autre de ces éléments peut prédominer, mais cela n'importe pas. Les œuvres architecturales sont protégées tant dans leur destination utile que dans leurs qualités artistiques, à la condition que les plans et leur exécution soient dus à une idée créatrice... La loi de 1922 garantit le droit d'auteur pour ce qui est l'essence de l'architecture: la distribution des masses dans l'espace, au double point de vue matériel et esthétique. Mais si une construction et ses plans sont le produit d'une activité exclusivement manuelle, sans valeur originale ni idée créatrice, ils ne sont pas des œuvres d'architecture: la loi ne les protège pas. Et il va de soi que des copies serviles de choses connues ne sont pas protégées comme œuvres d'architecture ».

La Cour de cassation pénale a confirmé cette jurisprudence le 16 février 1931 (A. T. F. 57, I, p. 62 et suiv.)⁽²⁾ et l'arrêt non publié, du 1^{er} février 1927, en la cause *Buntpapierfabrik A.-G. c. Tribunal de police du district de Vevey, Pfeiffer et Kirschbaum*.

Le projet B de Collombet est-il l'expression d'une idée créatrice, soit d'une idée neuve et originale? Se fondant sur les expertises, sur l'inspection locale et l'examen des pièces du dossier, la Cour civile estime que les plans établis par Collombet constituent une solution rationnelle du programme de construction qui lui avait été remis, mais que l'on n'y trouve pas, dans le choix des éléments

architecturaux ou dans leur combinaison, d'idées nouvelles qui en fassent une œuvre architecturale au sens que la jurisprudence donne à ce terme.

Cette opinion ne se concilie pas avec les déclarations des experts, auxquels on n'a d'ailleurs pas demandé si le projet B était l'expression d'une idée créatrice. L'expert Fatio écrit dans son rapport: « Il est évident que M. Kurz a tiré parti de l'idée suggérée par le projet Collombet B »: c'est donc qu'une idée, originale et nouvelle, était à la base de ce projet. Et plus loin: « L'inspiration prise dans les projets Collombet par Kurz est évidente ». L'expert n'aurait pu parler de la sorte s'il avait considéré le projet B comme le produit d'une activité exclusivement manuelle, sans valeur originale ni idée créatrice. Il a été encore plus catégorique en répondant aux questions suivantes de Kurz :

Question 3: « Cette solution (la solution consistant à ouvrir la porte d'entrée principale sur la rue de Lausanne) était-elle très originale ou était-elle normale? » Réponse: « Cette solution résulte des idées trouvées dans les projets du concours: il est évident que la banque mettait le bâtiment au concours afin d'obtenir de bonnes idées pour sa construction. »

Les experts Gampert et Oulevay admettent qu'aucun des projets Burnat, Recordon et Kurz (le projet Kurz primitif, bien entendu) ne présente la moindre analogie avec le projet B Collombet. Or, une certaine analogie eût sans doute existé entre les différentes solutions si elles avaient été le produit d'une activité exclusivement manuelle. Ce manque d'analogie provient précisément de ce que Collombet avait tiré quelque chose de son propre fonds.

Les experts Gampert et Oulevay ont encore déclaré: « L'aménagement prévu dans le projet définitif Kurz doit être considéré comme le résultat des expériences faites en matière de constructions de banques » et « la solution apportée par le projet définitif Kurz et la solution proposée par le projet B Collombet sont des solutions normales ne présentant aucun caractère d'originalité marquée ». Mais ces considérations ne permettent pas de nier le caractère architectural du projet B. Selon la jurisprudence, pour faire œuvre nouvelle et originale, il n'est pas nécessaire que l'architecte chargé du projet d'une banque ne tienne aucun compte des leçons du passé. Pareille exigence aboutirait pratiquement à reti-

(1) Voir *Semaine judiciaire*, 1931, p. 495, 496; *Journal des Tribunaux*, 1931, p. 201 et 408.

rer toute protection à l'œuvre architecturale qui a une destination spéciale, car il ne se trouvera vraisemblablement personne pour charger un architecte d'élaborer les plans d'une banque, d'une école, d'un hôpital, en faisant table rase des résultats acquis dans la construction de bâtiments de ce genre. Une création intégrale n'est pas requise; une création relative et partielle suffit: elle pourra consister dans l'application, par un effort personnel, des enseignements de l'expérience aux données du problème concret (surface du terrain, sa situation par rapport aux routes, coût de la construction, importance des services qui doivent y être logés, etc.), en vue d'arriver à une solution qui satisfasse, en même temps que les besoins pratiques, les exigences esthétiques. Peu importe que le projet B n'ait pas un caractère d'originalité *marquée*; la simple originalité suffit.

D'après l'expert Sarasin, c'est Collombet qui a eu *die Inspiration der richtigen Grundrisseinteilung* et a ainsi résolu en principe *das Problem der ganzen Bank*. L'expert voit donc, à la base du projet B, une idée créatrice. Il ne voit au contraire qu'une simple activité manuelle dans les modifications que Kurz a apportées à ce projet. L'effort personnel de Collombet — lui valant la protection légale — réside ainsi dans l'aménagement du rez-de-chaussée et du premier étage, par là de tout l'édifice, avec l'entrée principale sur la rue de Lausanne.

4. *Ad b)* Collombet a-t-il transféré son droit d'auteur sur le projet B à l'U.B.S.?

Tandis qu'aux termes de l'article 6 de l'ancienne loi, l'acquéreur de plans architecturaux a le droit de les faire exécuter si le contraire n'a été stipulé, l'article 9, alinéa 3, de la nouvelle loi renverse cette présomption: «sauf convention contraire, le transfert de la propriété d'un exemplaire d'une œuvre n'entraîne pas celui du droit d'auteur, même s'il s'agit de l'exemplaire original». Cette règle s'applique aussi aux projets d'œuvres d'architecture. Dans son message du 9 juillet 1918 (Feuille féd. 1918, III, p. 623/24), le Conseil fédéral déclare qu'il n'a pas repris la disposition spéciale de l'article 6 ancien parce que l'architecture fait partie des arts figuratifs en général et qu'il «n'est donc pas juste de traiter l'architecte moins favorablement que les auteurs d'autres œuvres d'art figuratif, en l'obligeant à se réserver expressément le droit d'exécuter les projets (plans) livrés par lui». La présomption est désormais que le droit d'auteur n'a pas été

transféré à l'acquéreur du plan. C'est donc à celui qui se prévaut d'un tel transfert qu'il incombe de rapporter la preuve de la convention contraire réservée par la loi. Cette convention ne doit pas nécessairement être expresse, elle peut aussi résulter de faits concluants.

Les défendeurs invoquent seulement un accord tacite et font état de plusieurs indices. La Cour de cassation pénale, à l'arrêt de laquelle il y a lieu de se référer, a estimé que ces indices rendaient très douteux que Collombet ait conservé le droit d'auteur. La Cour civile vaudoise est allée plus loin; elle admet que le droit d'auteur sur le projet B a été transféré par Collombet à l'U.B.S.. Ce point de vue est exact.

D'après la Cour de cassation pénale, «ces indices sont tout d'abord les conditions particulières dans lesquelles les quatre architectes ont été invités à présenter des plans. Les clauses du programme qui leur a été remis montrent qu'il ne s'agit pas d'un concours ordinaire, ni même d'un concours restreint, mais bien plutôt d'une commande de plans en vue de constituer un dossier dont la banque pourrait tirer parti pour la construction (l'architecte Fatio considère comme évident que la banque cherchait «à obtenir de bonnes idées pour sa construction»), ce qui suppose qu'elle entendait devenir titulaire des droits d'auteur et non pas simplement propriétaire des plans matériels. «Cette interprétation est corroborée par le montant considérable, environ 13 000 fr., payé pour les plans.» L'expert Fatio observe que le prix convenu est plus élevé qu'une prime de concours, mais «correspond à des honoraires normaux pour avant-projet» dont «l'acquéreur peut faire l'usage que bon lui semble». Les experts Gampert et Oulevay ont confirmé l'opinion de l'expert Fatio. D'après eux aussi, «il ne s'agit pas d'un concours, mais d'une commande de plans faite par l'U.B.S. à quatre architectes» — la rémunération stipulée au § IV du programme Ehrensperger «dépassé celle d'une prime normale de concours général ou restreint, pour un bâtiment de 500 000 fr.»; — «si l'architecte établit des variantes de son propre chef, sans qu'il y ait modification du programme par le maître, il n'est pas fondé à en demander la restitution».

L'expert Sarasin, tout en laissant au juge le soin de dire s'il y a eu «convention contraire», admet, lui aussi, que la rémunération stipulée dépassait le mon-

tant d'une prime normale de concours et que, si un architecte chargé de dresser le plan d'une construction fournit plusieurs variantes, il est d'usage de les considérer comme formant un tout.

Les circonstances confirment la manière de voir des experts. Collombet savait que trois autres architectes avaient reçu la même commande que lui et aux mêmes conditions que lui; il ne pouvait dès lors se tromper sur l'intention de la Banque d'acquiescer le droit d'auteur sur les quatre projets. Le concours restreint aurait en effet procuré à celle-ci, pour quelques milliers de francs, le droit d'auteur sur les projets primés, tandis que la commande de plans, sans acquisition du droit d'auteur, tout en lui coûtant douze à treize mille francs, ne lui aurait pas donné le droit d'exécuter un seul plan. La Banque n'avait intérêt à commander quatre plans malgré leur coût qu'autant qu'elle pouvait y puiser librement.

Il est vrai que le recourant lui-même, les trois autres architectes chargés de l'établissement d'un avant-projet, l'architecte Ehrensperger, l'U.B.S., l'expert Fatio ont employé le mot de «concours» pour désigner la commande de plans de novembre 1926, ou le mot de «concurrents» pour désigner les personnes auxquelles la commande était adressée. Mais peu importe. Il ne s'agit ni d'un concours général, ni d'un concours restreint, ni d'un concours à deux degrés au sens que donnent à ces termes les principes adoptés par la S. I. A. le 1^{er} novembre 1908: en effet, pas de jury, pas de classement des projets par rang de mérite, pas d'octroi d'une prime aux auteurs des meilleurs projets. Le recourant ne saurait donc déduire desdits principes que le droit d'auteur de Collombet sur le projet B n'a pas été transféré à l'U. B. S.

L'élément objectif de l'infraction à un droit d'auteur de Collombet fait ainsi défaut. La question *c* (reproduction illicite du plan) ne se pose donc plus.

5. Subsidiairement, dans l'hypothèse de la cession à l'U. B. S. du droit d'auteur sur le projet B, Collombet invoque son droit moral sur cette œuvre.

La Conférence de Rome de 1928 a introduit dans la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (Convention de Berne du 9 septembre 1886 révisée à Berlin le 13 novembre 1908) un article 6^{bis} ainsi conçu:

«1. Indépendamment des droits patrimoniaux d'auteur, et même après la cession desdits droits, l'auteur conserve le

droit de revendiquer la paternité de l'œuvre, ainsi que le droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de ladite œuvre, qui serait préjudiciable à son honneur et à sa réputation.

2. Il est réservé à la législation nationale des Pays de l'Union d'établir les conditions d'exercice de ces droits. Les moyens de recours pour les sauvegarder seront réglés par la législation du Pays où la protection est réclamée.»

La Convention d'Union, telle qu'elle est sortie des délibérations de la Conférence de Rome le 2 juin 1928, a été ratifiée par la Suisse (arrêté fédéral du 18 décembre 1930, Rec. off., tome 47, p. 465).

Le recourant ne peut toutefois se prévaloir dudit art. 6^{bis}, car la Convention ne vise que les rapports internationaux — or Collombet est Suisse — et elle n'est entrée en vigueur en Suisse que le 1^{er} août 1931 (Rec. off., 47, p. 466), soit postérieurement aux faits invoqués par le demandeur.

Mais la loi fédérale sur le droit d'auteur, du 7 décembre 1922, n'exclut pas la protection du droit moral de l'auteur. Au contraire, en vertu de son article 43, chiffre 1, peut être poursuivi civilement et pénalement «celui qui, de manière à induire en erreur autrui, appose le nom de l'auteur, son signe distinctif ou son pseudonyme sur les exemplaires d'une reproduction n'émanant pas de l'auteur lui-même ou sur les exemplaires de l'œuvre originale d'une autre personne». Et surtout l'article 44 *in fine* réserve les dispositions du Code civil concernant la protection de la personnalité. Or, il découle des règles générales de la protection de la personnalité, d'une part, que l'auteur a droit à ce que son nom figure sur son œuvre sans altération et à ce qu'un autre nom n'y figure pas; d'autre part, que l'auteur a le droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de son œuvre qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation (cf. dans ce sens Melliger, *Das Verhältnis des Urheberrechtes zu den Persönlichkeitsrechten*, p. 99 et suiv.).

Aussi bien, le Conseil fédéral, en invitant les Chambres à approuver la Convention révisée à Rome, n'a pas proposé de régler, conformément à l'article 6^{bis} conv. rev., les conditions de l'exercice des droits conférés à l'auteur par le premier alinéa de cet article, ni les moyens de recours pour les sauvegarder. Il est parti de l'idée (message, Feuille féd., 1930, II, p. 117) que la loi fédérale sur

le droit d'auteur tenait «suffisamment compte de l'article 6^{bis} : tout d'abord par l'article 44 (réserve générale des prescriptions du Code civil sur la protection de la personnalité), ensuite aussi par ses autres prescriptions servant à la protection de la personnalité de l'auteur, telle que l'interdiction d'abuser du nom de l'auteur ou de son signe (art. 43, ch. 1)» (v. aussi Feuille féd., 1930, II, p. 122).

En l'espèce, le demandeur ne saurait se plaindre d'une déformation, mutilation ou autre modification de son œuvre qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation. En effet, d'après les experts Gampert, Oulevay et Sarasin, Kurz a plutôt amélioré le projet Collombet B.

En revanche, Collombet peut reprocher à Kurz et à l'U. B. S. d'avoir agi de manière à faire croire que le projet définitif était exclusivement l'œuvre de Kurz, alors que le mérite principal en revenait à lui, Collombet.

Comme on l'a déjà exposé, c'est Collombet qui a trouvé la bonne solution pour le rez-de-chaussée et le premier étage — clef de tout le bâtiment; Kurz s'est emparé de cette solution et, s'il a amélioré dans les détails l'avant-projet B de Collombet, ces améliorations n'avaient pas d'originalité.

Cela étant, Kurz, en déposant les plans, d'accord avec l'U. B. S. à Vevey, n'aurait pas dû passer sous silence la collaboration de Collombet; en signant les plans, il aurait dû, par une note, reconnaître avoir puisé dans un avant-projet de Collombet *den prinzipiellen Grundgedanken der Grundrissordnung für Erdgeschoss und 1. Stock*, selon les termes de l'expert Sarasin. Il en aurait été dispensé seulement s'il n'avait emprunté à Collombet que des éléments d'importance secondaire, ce qui n'est pas le cas.

Surtout lors de l'inauguration du nouveau bâtiment, l'U. B. S. n'aurait pas dû taire le nom de celui auquel revenait dans une si large mesure le mérite de la construction, et Kurz n'aurait pas dû permettre qu'on le fit.

Il y a plus. Le 19 décembre 1928, la *Feuille d'avis de Vevey* a fait paraître un supplément de nature publicitaire, concernant le nouveau bâtiment de l'U. B. S. à Vevey. Ce supplément commence par un article de deux pages, dû évidemment à l'U. B. S. elle-même; on y lit : «Le 1^{er} octobre suivant (1927), la construction du bâtiment neuf était entreprise, et celle-ci a été poussée si activement, sous l'experte direction de l'ar-

chitecte, M. Fernand Kurz, de La Tour de Peilz, etc.». Sans doute, c'est bien Kurz seul qui a dirigé les travaux : mais du moment qu'on n'indiquait pas le nom d'un autre architecte comme auteur du projet, tout lecteur non averti devait en inférer l'identité entre cet auteur et le directeur des travaux, identité qui est de règle.

Les défendeurs ont soutenu à l'audience du Tribunal fédéral que le demandeur leur avait aussi cédé son droit moral d'auteur. Ce moyen est nouveau et, partant, irrecevable (art. 80 O. J. F.). Au surplus, la cessibilité du droit personnalissime en question est pour le moins très douteuse (cf. Melliger, *op. cit.*, p. 109) et il n'y a en tous cas pas eu de cession en l'espèce. Collombet a autorisé qu'on exécute son œuvre, mais sous son nom.

Dès lors, les art. 28 C. C. S. et 49 C. O. trouvent leur application ici, comme l'art. 48 C. O. l'a trouvée dans la cause A. T. F., 54, II, p. 56 et suiv.

La gravité particulière du préjudice subi et de la faute justifient l'allocation d'une somme d'argent à titre de réparation morale. L'auteur met dans son ouvrage quelque chose de lui-même; c'est l'expression et la manifestation de sa personnalité; il a le droit d'être particulièrement sensible à toute méconnaissance du lien qui l'unit à son œuvre, du fait même qu'il l'a créée.

La gravité de la faute de Kurz saute aux yeux; Kurz n'a pu ignorer qu'il commettait un démarquage en signant un projet définitif qui n'avait aucune parenté avec son projet à lui et ne constituait qu'un développement normal de l'avant-projet B de Collombet.

Quant à la gravité de la faute de l'U. B. S., elle provient du fait que c'est la banque elle-même, par son second programme Turrettini, qui a engagé Kurz à établir son projet définitif sur la base de l'avant-projet B de Collombet et du fait qu'au moment de l'inauguration du bâtiment en tout cas, Collombet l'avait déjà rendue attentive aux sources du projet définitif de Kurz : à ce moment, au surplus, l'U. B. S. connaissait le rapport d'expertise Fatio du 7 mai 1928.

Dans ces circonstances, il convient d'allouer au demandeur 3000 fr., cette somme comprenant aussi le dommage matériel que Collombet a dû subir : il est certain que si l'on avait fait connaître son nom, cela lui aurait servi de réclame et aurait été de nature à lui amener des clients (art. 42, al. 2, C. O.).

Il y a lieu, en outre, d'accorder au demandeur une autre satisfaction, en vertu de l'art. 49, al. 2, C. O. : la publication du dispositif et d'un résumé de l'arrêt, aux frais des défendeurs, dans les deux journaux veveysans qui ont relaté l'inauguration de la banque. L'atteinte aux intérêts personnels du demandeur a, en effet, été portée aussi par le moyen de la presse.

Le directeur Strittmatter doit être condamné solidairement avec Kurz et l'U. B. S., en application de l'article 55, alinéa 3, C. C. S.

Nouvelles diverses

France

Un accord entre les créateurs de modèles et les industriels

Nous lisons dans *La Liberté* du 4 février dernier un entrefilet signé R. C. dont nous nous plaisons à reproduire les passages suivants, qui sont de nature à intéresser nos lecteurs :

... Sans vouloir énumérer les causes multiples qui ont compromis l'essor des arts industriels malgré le magnifique labeur de rénovation de ces cinquante dernières années, je rappellerai que la suppression du régime corporatif est une des principales. La forte discipline des corporations garantissait la qualité des modèles reproduits ou interprétés. Ainsi se propageaient les styles. Depuis lors, dans une libre paye, les modèles nouveaux ont été impunément démarqués, déformés, détrônés par de lamentables adaptations, quand ce n'était point par des produits étrangers qui se substituaient à eux sous la protection de firmes françaises.

Déjà une vigoureuse réaction contre cet état de choses se manifesta lors de l'Exposition de 1925. Mais les ententes formées à cette époque sur des bases instables se rompirent vite. La Société des artistes décorateurs — que préside M. André Tardieu — s'est employée à les rétablir plus fermement. L'effort de ses membres, et notamment de M. Hiriart, son premier vice-président, aboutit, le 28 novembre 1932, à un projet d'accord entre les artistes créateurs de modèles et les industriels ou éditeurs.

Cet accord, véritable charte corporative, va être solennellement signé par ladite société d'une part, de l'autre par la Fédération des métiers d'art de France, groupant toutes les Chambres syndicales d'industrie d'art de la région parisienne, et contresigné par la Fédération des artistes créateurs, à laquelle appartiennent toutes les sociétés d'art français, y compris les musiciens, les auteurs dramatiques et les gens de lettres. Souhaitons, du reste, que ces groupements ne se contentent pas d'approuver, mais qu'ils imitent concrètement les décorateurs.

En attendant, résumons les clauses les plus caractéristiques.

Dominant le tout, s'inscrit le droit de propriété du créateur de modèles sur son œuvre, droit légalement reconnu, inégalement observé et dont il s'agit de réglementer les modalités d'application.

À côté de l'auteur qui, ayant conçu l'œuvre, ou bien l'exécute directement, ou bien fournit les données générales et les précisions néces-

saies à sa réalisation, les statuts de la Société des artistes décorateurs indiquent deux catégories d'ayants droit : le co-auteur, dont le talent aura modifié, d'accord avec le premier, soit les données initiales, soit les détails essentiels, ou dont l'intervention aura été indispensable à la viabilité de l'œuvre, et les collaborateurs, chefs d'ateliers ou artisans qui auront fourni un apport personnel ajoutant à l'œuvre une valeur d'art certaine sans sortir des limites précisées par l'auteur.

Notons que la qualité d'auteur, co-auteur ou collaborateur peut être octroyée à l'industriel qui répondra aux conditions précédentes.

Et voici les obligations : En premier lieu, la signature. Les industriels, éditeurs ou fabricants s'astreignent à désigner en toute circonstance l'auteur du modèle qu'ils exploitent et celui-ci s'engage à son tour à indiquer, en même temps que ses co-auteurs et collaborateurs, l'éditeur qui assure la fabrication.

On voit sans peine les avantages, avantages particuliers et légitimes, pour l'artiste, qui gardera le bénéfice de son invention, pour l'industriel qui relèvera la valeur de sa marque : avantages plus généraux pour l'art, la qualité de la production se trouvant garantie par la constante intervention de l'auteur. Encore faut-il que celui-ci mérite notre confiance. Et c'est précisément ce qu'entend nous assurer le nouveau pacte.

L'accord prévoit, en effet, la création de jurys de maîtrise, lesquels, à la suite d'un sérieux examen de capacité, attribueront, s'il y a lieu, aux candidats, le titre de créateur avec les prérogatives qui s'y rattachent.

Les jurys de maîtrise émaneront d'un conseil des jurés qui exercera en outre une sorte de pouvoir judiciaire. Et c'est là une seconde innovation d'intérêt primordial. Les droits que j'énumérais tout à l'heure existaient déjà en principe. Mais, faute de sanctions, ils restaient lettre morte. Ces sanctions se produiront désormais. Le Conseil des jurés, composé de représentants de la Chambre syndicale des artistes décorateurs modernes et de la Fédération des métiers d'art de France élus chaque année, formera dans son sein des commissions mixtes auxquelles seront soumis les litiges. Les peines pourront être graduées depuis le blâme jusqu'à la radiation de tout groupement, à l'exclusion de toute exposition et seront publiés dans les bulletins corporatifs.

Il ne manquera pas de sceptiques pour prévoir des embûches à ce double organisme. Presque tel quel, cependant, il a fonctionné utilement pendant des siècles. Les hommes ont-ils tellement changé ? Faisons-lui confiance. Nous le jugerons à ses actes.

Bibliographie

OUVRAGES NOUVEAUX

BEITRÄGE ZUR STATISTIK DES DEUTSCHEN BUCHHANDELS, par *Ernst Umlauff*. Un volume de 169 pages, 14,5×22,5 cm. Leipzig, 1934. Editions du *Börsenverein der deutschen Buchhändler*.

L'ouvrage que M. Umlauff consacre à la statistique de la librairie allemande se divise en quatre parties principales. La première traite des personnes qui travaillent dans la librairie ; la seconde, de la production des livres envisagée comme la base de l'activité du libraire ; la troisième, des résultats de cette activité ; la quatrième et dernière, du public

consommateur. — Dans la première partie, l'auteur donne une statistique de toutes les librairies allemandes pour les années 1900 à 1933. Ces chiffres, que nous ne pouvons pas reproduire tous, sont intéressants. C'est l'année 1925 qui marque le point culminant avec 13 706 librairies dont 10 563 pour le territoire du *Reich*. En 1933, les chiffres tombent à 11 417 et 8 680 (contre 9 360 et 7 288 en 1900). — La seconde partie étudie en détail la statistique préparée chaque année par M. Louis Schönrock. M. Umlauff reproduit les résultats des années 1920 à 1932 et les compare à ceux de l'année 1908. Il établit des graphiques très instructifs. — Dans la troisième partie, le lecteur trouvera des considérations sur la situation économique actuelle de la librairie et, en particulier, sur le chômage qui atteint malheureusement cette profession comme les autres. D'après les chiffres cités par M. Umlauff, l'année 1927 aurait été la plus dure pour les libraires. Une certaine aggravation se manifeste de nouveau en 1931 par rapport à l'année 1930 qui avait été à peu près satisfaisante. — Dans la quatrième partie, enfin, l'auteur cherche à se rendre compte de la manière dont les livres s'écoulent. Il constate qu'en 1869, pour un revenu moyen de 372 marcs, l'Allemand dépensait 0,64 marc pour des livres. En 1913, le revenu moyen s'élève à 750 marcs et la dépense pour l'achat des livres à 7,40 marcs. Les chiffres de 1929 sont : 1095 marcs et 9,40 marcs.

L'ouvrage de M. Umlauff, d'une grande richesse documentaire, sera, nous n'en doutons pas, souvent consulté par les spécialistes. Nous en avons apprécié les qualités de précision et de conscience.

LOVEN OM FORFATTERRET OG KUNSTNERRET, af 26. April 1933, par *Torben Lund*. Un volume de 264 pages 13,5×21,5 cm. Kopenhagen, 1933. G. E. C. Gad, éditeur.

Commentaire de la nouvelle loi danoise sur le droit d'auteur, dont nous avons publié la traduction française dans le *Droit d'Auteur* du 15 août 1933, p. 85. M. Torben Lund est secrétaire du Ministère de l'Instruction publique. Il était donc très bien placé pour écrire cet ouvrage.

NOTE DI GIURISPRUDENZA ITALIANA IN TEMA DI PROPRIETÀ INDUSTRIALE E DIRITTO D'AUTORE, par *Ferruccio Foà*, avocat. Une brochure de 46 pages 19,5×27 cm. Roma, 1933. Istituto di studi legislativi. Palazzo di giustizia.

Intéressante revue annotée d'une série de décisions jurisprudentielles récentes intervenues en Italie dans le domaine de la propriété intellectuelle.