

LE DROIT D'AUTEUR

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

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

UNION INTERNATIONALE: Mesures prises par les pays de l'Union pour l'exécution de la Convention de Berne. DANEMARK. Décret royal du 12 septembre 1933, concernant l'application des dispositions de la loi du 26 avril 1933 sur le droit d'auteur aux œuvres créées par les ressortissants des pays adhérant à la Convention de Berne, p. 73.

CONVENTIONS BILATÉRALES: DANEMARK—ÉTATS-UNIS. *Danemark.* Décret du 12 septembre 1933, concernant l'application des dispositions contenues dans la loi du 26 avril 1933 sur le droit d'auteur aux œuvres créées par les ressortissants des États-Unis de l'Amérique du Nord, p. 73. — **DANTZIG—ÉTATS-UNIS.** *Dantzig.* I. Ordonnance du 4 juillet 1933, concernant le droit d'auteur des citoyens américains, p. 74. — II. Publication relative à la mise en vigueur de l'ordonnance du 4 juillet 1933, concernant le droit d'auteur des citoyens américains, p. 74.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: L'unification des Conventions de Berne et de La Havane (troisième et dernier article), p. 74.

CONGRÈS ET ASSEMBLÉES: IX^e Congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs

(Varsovie, 11-16 juin 1934). Vœux et résolutions intéressant le droit d'auteur en général, p. 77.

JURISPRUDENCE: FRANCE. I. Sujets et idées. Impossibilité de les protéger comme tels par la législation sur le droit d'auteur. Transposition du sujet d'une œuvre dramatique dans un film sonore. Action et ton dissemblables. Absence de plagiat, p. 78. — **II.** Utilisation d'une œuvre musicale dans un film sonore. Édition au sens de la loi des 16/19 juillet 1793. Droit de l'auteur d'autoriser l'enregistrement cinématographique de son œuvre lors même que le droit d'exécution est exercé par une société de perception, p. 79. — **SUISSE.** Films sonores. Partitions musicales protégées. Légitimation active de la demanderesse et intimée. Différence entre le film sonore (*sensu lato*) et le disque phonographique. Inapplicabilité des dispositions sur la licence obligatoire et en particulier de l'article 21 de la loi suisse sur le droit d'auteur, lorsqu'il s'agit d'une œuvre cinématographique constituée par l'union parfaite et naturelle d'images et de sons, p. 80.

NOUVELLES DIVERSES: ALLEMAGNE. La collaboration de la *Stagma* avec les sociétés des autres pays, p. 82. — **ÉTATS-UNIS.** Pour l'entrée dans l'Union, p. 82.

BIBLIOGRAPHIE: Ouvrages nouveaux (Carl Fulda; F. Uhlig; Valerio de Sanctis; H. Bergmann; Carlo Cristofaro), p. 82 à 84.

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale

MESURES PRISES PAR LES PAYS DE L'UNION

POUR

l'exécution de la Convention de Berne

DANEMARK

DÉCRET ROYAL

concernant

L'APPLICATION DES DISPOSITIONS DE LA LOI DU 26 AVRIL 1933 SUR LE DROIT D'AUTEUR AUX ŒUVRES CRÉÉES PAR LES RESSORTISSANTS DES PAYS ADHÉRANT À LA CONVENTION DE BERNE

(Du 12 septembre 1933.)⁽¹⁾

Nous, CHRISTIAN X, etc.

Faisons savoir :

Ayant, à partir du 16 septembre 1933, adhéré pour ce Royaume à la Convention de Berne révisée pour la protection des œuvres littéraires et artistiques signée à Rome en 1928,

⁽¹⁾ Traduction française obligeamment envoyée par M. Fr. Graae, Directeur au Ministère de l'Instruction publique du Danemark, et faite par M. Alex. Troedson, interprète et traducteur juré à Copenhague.

Nous ordonnons par la présente, conformément à l'article 36 de la loi du 26 avril 1933 sur le droit d'auteur⁽¹⁾, en vertu duquel les dispositions de cette loi peuvent être rendues applicables entièrement ou en partie, sous condition de réciprocité, par décret royal, aux œuvres produites par les ressortissants d'un autre pays, même si elles n'ont pas paru chez un éditeur danois,

Que les dispositions contenues dans la loi précitée s'appliqueront, à partir du 16 septembre 1933, aux œuvres produites par des ressortissants étrangers, même si elles ne sont pas éditées pour la première fois en Danemark, en tant que le pays auquel appartient l'auteur de l'œuvre ou dans lequel l'œuvre a été éditée pour la première fois, aura adhéré à la Convention de Berne, signée à Berlin en 1908, ou à la Convention révisée, signée à Rome en 1928.

A quoi chaque intéressé aura à se conformer.

Donné à Skagen, le 12 septembre 1933.

Par la main et sous le sceau du Roi.

(L. S.) CHRISTIAN R.

F. J. BORGBJERG.

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur* du 15 août 1933, p. 85.

Conventions bilatérales

DANEMARK—ÉTATS-UNIS

DANEMARK

DÉCRET

concernant

L'APPLICATION DES DISPOSITIONS CONTENUES DANS LA LOI DU 26 AVRIL 1933 SUR LE DROIT D'AUTEUR AUX ŒUVRES CRÉÉES PAR LES RESSORTISSANTS DES ÉTATS-UNIS DE L'AMÉRIQUE DU NORD

(Du 12 septembre 1933.)⁽¹⁾

Nous, CHRISTIAN X, etc.

Faisons savoir :

Comme le Président des États-Unis de l'Amérique du Nord a fait savoir par une proclamation que les dispositions de la loi du 4 mars 1909 sur le droit d'au-

⁽¹⁾ Traduction française obligeamment envoyée par M. Fr. Graae, Directeur au Ministère de l'Instruction publique du Danemark, et faite par M. Alex. Troedson, interprète et traducteur juré à Copenhague. — Nous n'avons pas connaissance d'une proclamation américaine concernant spécialement la protection des œuvres créées par les auteurs de nationalité danoise. Mais les auteurs danois sont mentionnés avec les auteurs d'autres pays dans la proclamation américaine du 9 avril 1910 (v. *Droit d'Auteur* du 15 mai 1910 p. 59).

teur aux États-Unis sont applicables aux œuvres littéraires et artistiques produites par des ressortissants danois,

Nous ordonnons par la présente, conformément à l'article 36 de la loi du 26 avril 1933 sur le droit d'auteur⁽¹⁾, en vertu duquel les dispositions de cette loi peuvent être rendues applicables entièrement ou en partie, sous condition de réciprocité, par décret royal, aux œuvres produites par des ressortissants d'un autre pays, même si elles n'ont pas paru pour la première fois en Danemark :

ARTICLE PREMIER. — Que les dispositions de la loi du 26 avril 1933 sur le droit d'auteur s'appliqueront aux œuvres littéraires et artistiques, produites par des ressortissants des États-Unis de l'Amérique du Nord, même si les œuvres n'ont pas été éditées pour la première fois sur le territoire des États-Unis ou d'un autre pays n'ayant pas adhéré à la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, en tant toutefois que l'œuvre en question remplit les conditions pour être protégée en vertu des lois des États-Unis.

ART. 2. — La durée de la protection accordée aux œuvres précitées en Danemark ne pourra dépasser la durée de la protection accordée à l'œuvre en question aux États-Unis de l'Amérique du Nord.

ART. 3. — Ce décret entrera en vigueur le 16 septembre 1933.

A quoi chaque intéressé aura à se conformer.

Donné à Skagen, le 12 septembre 1933.

Par la main et sous le sceau du Roi.

(L. S.) CHRISTIAN R.

F. J. BORGBJERG.

DANTZIG—ÉTATS-UNIS

DANTZIG

I

ORDONNANCE

concernant

LE DROIT D'AUTEUR DES CITOYENS AMÉRICAINS

(Du 4 juillet 1933.)⁽²⁾

En application du § 1, III, chiffre 31, et du § 2 d de la loi destinée à combattre la misère du peuple et de l'État

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur* du 15 août 1933, p. 85.

⁽²⁾ Voir *Gesetzblatt für die freie Stadt Dantzig*, du 26 juillet 1933, p. 335.

(*Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Staat*) du 24 juin 1933 (*Feuille des lois*, p. 273), les mesures suivantes ayant force de loi sont prises :

§ 1^{er}. — Les citoyens des États-Unis de l'Amérique du Nord bénéficieront pour les œuvres littéraires, musicales, artistiques et photographiques de la protection légale dans la même étendue que les citoyens de la Ville libre de Dantzig (loi des 19 juin 1901/22 mai 1910, concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et musicales, *Feuille des lois de l'Empire*, 1901, p. 227, et 1910, p. 793; loi des 9 janvier 1907/22 mai 1910, concernant le droit d'auteur sur les œuvres artistiques et photographiques, *Feuille des lois de l'Empire*, 1907, p. 7, et 1910, p. 793).

§ 2. — La présente ordonnance entrera en vigueur le jour sous la date duquel le Président des États-Unis de l'Amérique du Nord lancera la proclamation prévue dans la section 8 de la loi américaine du 4 mars 1909, proclamation aux termes de laquelle les citoyens de la Ville libre de Dantzig bénéficieront sur le territoire des États-Unis de l'Amérique du Nord, en matière de droit d'auteur, des mêmes prérogatives que les nationaux. La date de cette proclamation sera publiée dans la *Feuille des lois* de la Ville libre de Dantzig.

Dantzig, 4 juillet 1933.

Le Sénat de la Ville libre de Dantzig:

D^r RAUSCHNING. BOECK.

II

PUBLICATION

RELATIVE À LA MISE EN VIGUEUR DE L'ORDONNANCE DU 4 JUILLET 1933, CONCERNANT LE DROIT D'AUTEUR DES CITOYENS AMÉRICAINS

(Du 4 mai 1934.)⁽¹⁾

Conformément au § 2 de l'ordonnance concernant le droit d'auteur des citoyens américains, du 4 juillet 1933, il est annoncé par la présente que la proclamation du Président des États-Unis, mentionnée dans ladite ordonnance, a été lancée le 7 avril 1934. C'est donc à cette date qu'est entrée en vigueur l'ordonnance du 4 juillet 1933.

Dantzig, 4 mai 1934.

Le Sénat de la Ville libre de Dantzig:

GREISER. BOECK.

⁽¹⁾ Voir *Gesetzblatt für die freie Stadt Dantzig*, du 9 mai 1934, p. 297.

NOTE DE LA RÉDACTION. — Nous ne possédons pas encore la proclamation américaine du 7 avril 1934. Nous la publierons en traduction française dès que nous l'aurons reçue du *Copyright Office* de Washington.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

L'UNIFICATION DES CONVENTIONS DE BERNE ET DE LA HAVANE

(Troisième et dernier article)⁽¹⁾

Article 7

L'article 7 de la Convention panaméricaine, qui désigne en qualité de pays d'origine de l'œuvre le pays de la première publication en Amérique, n'a d'importance, comme complément de l'article 6, que pour le calcul du délai de protection. Les autres conséquences juridiques attachées au pays d'origine dans notre Union, conformément aux articles 4 et suivants de la Convention de Berne, n'entrent pas en considération pour l'Acte de La Havane parce que celui-ci ne fait pas de différence, en ce qui touche la participation aux avantages de la Convention, entre les nationaux des pays contractants et les autres auteurs qui publient pour la première fois leurs œuvres dans un de ces pays. Il ne mentionne d'aucune façon les œuvres inédites. Le traité panaméricain part de l'idée que la protection conventionnelle peut être acquise uniquement par l'enregistrement dans un pays contractant, et que l'enregistrement présuppose la publication. S'il s'agissait d'étendre la Convention de La Havane à des pays non américains, on ne saurait évidemment accepter que seule la première publication en Amérique soit retenue pour déterminer le pays d'origine. Il faudrait, cela va sans dire, modifier cette règle, sinon l'unification des Conventions de Berne et de La Havane demeure impossible. D'ailleurs, il n'est pas facile de comprendre le système américain, même dans le cadre où il produit actuellement ses effets. Lorsqu'un pays américain signataire de l'Acte de La Havane enregistre une œuvre publiée pour la première fois à l'étranger et lui assure ainsi la protection dans les autres pays contractants, on ne voit pas pourquoi le pays de la première publication ne serait pas celui dont dépend la durée

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur* des 15 mai et 15 juin 1934, p. 50 et 61.

de la protection. A la vérité, on pourrait aussi choisir plutôt comme pays d'origine le pays du premier enregistrement. De bons motifs militent en faveur de cette solution puisque l'enregistrement est la pierre angulaire de la Convention panaméricaine. Celle-ci ne dit pas ce qu'il faut entendre par publication : nous en concluons que ce terme doit s'entendre dans son sens large embrassant aussi (en plus de l'édition) l'exposition, la représentation, l'exécution. Cette notion large n'est pas celle de la Convention de Berne et ne pourrait pas être admise par nous, parce que le pays d'origine a, dans la Convention de Berne, une importance dépassant de beaucoup celle qui lui est attribuée dans la Convention de La Havane.

Article 8

Cet article énonce également une règle inacceptable aux termes de laquelle une œuvre qui, à son origine, n'obtient pas la propriété littéraire, ne pourra pas l'acquérir pour les éditions suivantes. Sans parler de notre opposition de principe à toute formalité constitutive du droit d'auteur, nous reprochons à ce texte son manque de logique et d'équité. Pourquoi une seconde édition qui contiendrait des adjonctions et modifications équivalant en fait à une œuvre nouvelle ne pourrait-elle pas être protégée pour ces changements, si les formalités sont accomplies ?

Article 9

L'article 9 limite aux traductions licites la protection du droit de traduction. La Convention de Berne primitive, du 9 septembre 1886, avait adopté le même point de vue, manifestement insoutenable. Si le traducteur n'a pas requis l'autorisation de l'auteur original, ce n'est pas une raison pour livrer sans défense sa traduction aux tiers qui voudraient la copier, et pour encourager ainsi la contrefaçon. Le traducteur, bien entendu, est responsable envers l'auteur original dont il a violé le droit, mais lui refuser la protection qu'il mérite en raison de son travail serait injuste et inopportun. La Convention panaméricaine méconnaît la véritable nature de la traduction qui est elle-même une création digne d'être protégée, encore qu'elle soit une œuvre de seconde main et qui n'existerait pas sans une œuvre antérieure originale. Cette juste conception des choses, qui a fini par triompher dans l'Union de Berne, ne saurait être abandonnée au profit de la doctrine panamé-

ricaine, erronée et dépassée. C'est à celle-ci de se réformer en prenant modèle sur la Convention de Berne.

L'article 9, alinéa 2, de l'Acte de La Havane ajoute que les traducteurs d'ouvrages non protégés pourront obtenir le droit d'auteur pour leurs traductions, mais qu'ils ne seront pas fondés à interdire d'autres traductions des mêmes ouvrages. Cette disposition va de soi et peut donc être laissée de côté.

Article 10

Cet article autorise la libre reproduction dans la presse des discours prononcés dans les assemblées délibérantes, devant les tribunaux ou dans les réunions publiques. L'article 2^{bis}, alinéa 2, de la Convention de Berne révisée en dernier lieu à Rome dit à peu près la même chose. Sur ce point, l'assimilation des deux Conventions serait aisée.

Article 11

La Convention panaméricaine protège inconditionnellement, dans son article 11, les articles de revues et de journaux, s'ils sont des œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques. Ici la Convention de Berne révisée est incontestablement moins favorable aux auteurs, puisque l'article 9 du texte de Rome autorise la reproduction, par la presse, de tous les articles d'actualité de discussion économique, politique ou religieuse, si la reproduction n'en est pas expressément réservée. Par conséquent, une œuvre d'un grand mérite littéraire parue dans un journal ou une revue pourra être reproduite par un autre journal ou une autre revue, dès l'instant où le sujet traité se rapporte à l'actualité économique, politique ou religieuse, et si le facteur de la discussion intervient. Les associations de journalistes réclament depuis longtemps la protection complète de tous les articles de presse, comme elle est réalisée dans la Convention panaméricaine. Nous serions personnellement très heureux de leur donner satisfaction. Mais on se trouve en présence d'obstacles quasi insurmontables : les lois nationales sont généralement hostiles à la thèse des journalistes qui heurte les intérêts du public et entraverait (si elle était admise) la diffusion des idées.

Ce qu'on ne comprend pas, dans l'article 11 de la Convention de La Havane, c'est la disposition de l'alinéa 1, deuxième phrase, où il est stipulé que les articles de journaux qui ne sont pas des œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques pourront être reproduits par d'autres

journaux, si le journal de la première publication ne l'interdit pas expressément. La protection de tels articles n'a pas à trouver place dans une Convention sur le droit d'auteur. En outre, on ne s'explique pas pourquoi de simples faits dépourvus de tout vêtement littéraire bénéficieraient d'un privilège s'ils sont munis d'une mention de réserve. Une telle solution est dangereuse : en effet, ces nouvelles sont intéressantes, souvent aussi très importantes pour le public ; elles ne doivent pas être monopolisées. Les articles de presse qui ne sont pas des œuvres littéraires ou artistiques peuvent, il est vrai, bénéficier d'une protection contre la concurrence déloyale. Mais ce n'est plus là du droit d'auteur.

Du reste l'article 11, alinéa 2, déclare expressément que les faits divers et simples informations de presse ne sont pas protégés. On ne voit pas, dès lors, quels articles pourraient être visés par l'article 11, alinéa 1, deuxième phrase, qui ne s'applique pas aux œuvres littéraires, scientifiques et artistiques et pas davantage aux faits divers.

Article 12

La question des emprunts licites pour les publications destinées à l'enseignement et les chrestomathies est résolue par l'article 12 de l'Acte de La Havane d'une manière tout à fait paradoxale. Il se peut, après tout, que les auteurs de ce texte aient eu une intention raisonnable, mais leur pensée s'exprime sous une forme évidemment malheureuse. L'article 12 dit : « La reproduction de « fragments d'œuvres littéraires ou artistiques dans des publications destinées « à l'enseignement ou pour des chrestomathies ne donne aucun droit de propriété » (et voilà vraiment une règle qu'il n'était pas nécessaire d'énoncer), puis le texte conventionnel continue : « en conséquence, cette reproduction « peut être faite librement dans tous les « pays signataires ». La liberté de reproduire des parties d'œuvres protégées n'est pourtant pas une conséquence de la non-protection des emprunts : elle est une restriction apportée au droit privatif de l'auteur, afin de favoriser l'instruction des masses. D'ailleurs, on commence à trouver que cette liberté va beaucoup trop loin, et de nombreuses lois modernes s'appliquent à la limiter sérieusement. L'article 12 de la Convention panaméricaine, dans sa teneur actuelle, est trop défavorable aux auteurs pour être accepté par les pays membres de l'Union de Berne, d'autant que ses effets ne sont

même pas limités aux œuvres publiées. L'unification des deux Conventions ne pourrait se faire, en ce qui touche les emprunts licites, que sur la base de l'article 10 de la Convention de Berne révisée et de la souveraineté des législations nationales.

Article 13

L'article 13, alinéa 1, de la Convention panaméricaine correspond matériellement à l'article 12 de la Convention de Berne révisée, sauf que l'Acte de La Havane laisse de côté les exemples d'appropriations indirectes cités par l'Acte de Berlin.

En revanche, l'alinéa 2 de l'article 13 ne saurait être accepté en tant qu'il interdit seulement la reproduction d'une œuvre *entière*, ou de la *plus grande partie* d'une œuvre, avec des notes ou commentaires, sous prétexte de critique littéraire, d'amplification ou de complément de l'œuvre originale. Tout d'abord, il paraît superflu de spécifier qu'une reproduction demeure illicite même lorsqu'on y ajoute quelque chose. Ensuite et surtout, il est inadmissible de formuler cette règle uniquement en cas de reproduction totale ou de la plus grande partie de l'œuvre, de telle sorte qu'il serait licite de copier celle-ci jusqu'à concurrence de 50 %, à la condition de joindre au texte reproduit un commentaire ou une amplification. Voilà qui est tout à fait inacceptable : toute reproduction, même d'une petite partie de l'œuvre, est interdite. Les emprunts licites nécessaires aux travaux de critique et d'histoire doivent être autorisés d'après un critérium absolument différent, pour le choix duquel il convient de s'en remettre aux législations nationales.

Article 13^{bis}

Nous ne pouvons pas non plus approuver l'article 13^{bis} qui traite du droit moral. La première phrase contient déjà une erreur, quand il est stipulé que l'auteur qui cède en plein exercice son droit de propriété ne cède que le droit de jouissance et de reproduction. Manifestement, une pareille cession comprend aussi le droit d'exécuter, de représenter, de radiodiffuser. D'autre part, les notions de reproduction et de jouissance ne doivent pas être en quelque sorte opposées l'une à l'autre. Mais la clause la plus dangereuse et la plus critiquable nous paraît être celle qui accorde à l'auteur le droit inaliénable d'interdire toute modification quelconque de son œuvre. Appliquée à la lettre, cette disposition

rendrait impraticable la plupart des procédés d'exploitation des ouvrages de l'esprit, spécialement la représentation et l'adaptation cinématographique qui entraînent (cette dernière surtout) des changements parfois importants. L'article 13^{bis} devrait être remplacé par l'article 6^{bis} de l'Acte de Rome, si l'on tient à unifier les deux Conventions.

Article 14

Cet article correspond à l'article 16 de la Convention de Berne révisée, mais il devrait s'en inspirer plus directement quant à la forme. Ce n'est pas la séquestration des œuvres falsifiées qu'il convient de prévoir, mais la saisie des œuvres contrefaites. La notion du faux dans le sens du droit pénal n'a pas à intervenir ici, et la saisie ne saurait être limitée aux cas de fraude.

Article 15

L'article 15 est, sous réserve de quelques légères différences rédactionnelles, le pendant de l'article 17 de la Convention de Berne révisée.

Article 16

L'article 16 pose d'abord le principe selon lequel la Convention antérieure (de Buenos-Aires) reste en vigueur dans les rapports avec les pays qui ne ratifieraient pas l'Acte de La Havane. L'article 27, alinéa 1, de la Convention de Berne révisée énonce la même règle.

Mais ensuite la Convention panaméricaine autorise les pays contractants à déclarer, lors de la ratification, qu'ils entendent, sur tel ou tel point, rester liés par les dispositions des Conventions antérieures auxquelles ils auront souscrit. Le système des réserves existe également dans l'Union de Berne. Mais celle-ci a cherché à en atténuer les effets fâcheux et elle y est parvenue au cours de la Conférence de Rome en 1928, non sans beaucoup de peine. Le progrès ainsi réalisé sera défendu contre toute tentative de régression, cela n'est pas douteux. Les anciens membres de l'Union de Berne peuvent conserver leurs réserves antérieures, à la condition d'en faire la déclaration lors de la ratification; mais les pays étrangers à l'Union ont une liberté beaucoup moins grande : seul leur est accordé, au moment de l'accession, le droit de stipuler une réserve sur le droit de traduction. Cette heureuse limitation des réserves est l'un des grands succès de la Conférence de Rome, qui ne doit pas être compromis, même au prix d'un rapprochement entre les Conven-

tions de Berne et de La Havane. Les inconvénients des réserves admises *ad libitum* se sont révélés tels que les pays de l'Union de Berne ne consentiraient pas à revenir à ce malencontreux régime.

Article 17

L'article 17 est l'équivalent de l'article 28 de la Convention de Berne révisée, sauf que la Convention panaméricaine entre en vigueur 3 mois après la ratification (au lieu d'un mois). L'unification serait ici facile.

* * *

Notre rapide revue des articles de la Convention panaméricaine montre que sur toute une série de points importants celle-ci devrait abandonner ses positions, si l'on voulait tenter réellement, avec quelques chances de succès, le rapprochement des deux Conventions de Berne et de La Havane. Certaines dispositions, peu nombreuses, du traité panaméricain sont plus favorables aux auteurs que les clauses correspondantes de notre charte. Au total, la condition *sine qua non* du rapprochement c'est la renonciation des pays américains à leur système fondamental de protection, qui fait dépendre le droit d'auteur de l'accomplissement des formalités prescrites par le pays d'origine. Une fois qu'ils auront consenti à ce sacrifice, mais alors seulement, il sera possible d'examiner de plus près les moyens de réaliser une unification à laquelle nul obstacle insurmontable ne s'opposera plus, pensons-nous.

En décembre 1933, la septième Conférence internationale américaine s'est occupée de l'unification des Conventions de Berne et de La Havane. Nous avons reçu, vers le milieu de mars 1934, quelques-uns des rapports qui lui ont été présentés. Ils ne discernent pas d'une manière satisfaisante les bases de la fusion. Tous les rapports, semble-t-il, entendent laisser à chaque pays la liberté de fixer les conditions auxquelles seront protégées les œuvres étrangères unionistes. Aucune des conclusions formulées ne renvoie aux formalités du pays d'origine, ni ne pose le principe de la reconnaissance de l'œuvre au pays d'origine. En somme, il s'agirait d'accomplir chaque fois les formalités prévues dans le pays où la protection est demandée. Ce ne serait pas un progrès sur l'état de choses actuel. D'autre part, la Convention unifiée ne contiendrait que quelques règles de droit matériel : l'auteur aurait le droit de disposer de l'œuvre, de la publier, de la traduire, de la reproduire, notam-

ment aussi par le cinématographe, de la présenter sur l'écran, de l'enregistrer sur des instruments mécaniques. Sont encore posés comme principes : la protection des traductions licites, la présomption de la qualité d'auteur en faveur de celui dont le nom est indiqué sur l'ouvrage en la manière usitée, l'application du délai de protection le plus court (quand les délais du pays d'origine et du pays d'importation ne concordent pas), la protection du droit moral (dans certaines limites), la liberté des emprunts pour les manuels scolaires, etc. On voit que ces postulats n'ont rien de révolutionnaire : adoptés, ils n'entraîneraient pas un progrès considérable. Mais les difficultés de l'assimilation sont ailleurs et, malheureusement, la septième Conférence américaine n'indique pas le moyen de les surmonter. Les rapports que nous avons sous les yeux demandent simplement la création d'une commission appelée à préparer l'unification. A notre avis, une telle commission n'atteindra son but que si les pays américains modifient leur attitude dans la question des formalités et dans celle de l'application du droit. Or, les délibérations de la dernière Conférence internationale des États d'Amérique ne nous autorisent pas à escompter ces deux changements, et le principal pays du Nouveau Monde, les États-Unis de l'Amérique du Nord, semblent, eux aussi, peu disposés à renoncer à leur vieux système de formalités.

En revanche, nous constatons avec plaisir que M. le Dr José de Antuna, dans un rapport soumis à la VI^e Commission de la Conférence, demande que soient constitués les offices de l'Union internationale américaine pour la protection de la propriété intellectuelle et industrielle, déjà prévus par la Conférence de Montevideo de 1906. En conséquence, un Bureau établi à La Havane devrait s'occuper des enregistrements concernant l'Amérique du Nord et l'Amérique centrale (États-Unis, Mexique, Cuba, Haïti, etc.), tandis qu'un autre Bureau fonctionnerait à Rio de Janeiro, pour les pays de l'Amérique du Sud (Brésil, Uruguay, Argentine, Paraguay, Bolivie, Chili, Pérou, Équateur). Si ce programme prend corps, des possibilités intéressantes s'ouvriront aux pays membres de notre Union. Dès l'instant, en effet, où les auteurs bénéficiant de la Convention de Berne n'ont pas la perspective d'être protégés sans formalités en Amérique, il serait déjà très avantageux pour eux de pouvoir acquérir la protection dans tous les pays américains

au moyen d'une seule formalité (ou éventuellement de deux enregistrements). Les accords en matière de *copyright* conclus par les États-Unis avec les pays européens imposent aux auteurs non américains l'accomplissement des formalités américaines, alors que les auteurs américains jouissent, dans les pays européens, de la protection automatique. Ces arrangements ne s'inspirent donc pas d'une véritable réciprocité. Cela étant, nous ne trouverions pas tellement extraordinaire qu'une Convention générale permît à nos auteurs de se faire protéger dans tous les pays du continent américain, moyennant un enregistrement auprès d'un Bureau central américain, même si les auteurs américains recevraient en échange un traitement plus favorable en Europe où aucune formalité ne leur serait imposée. Sans doute, il peut paraître dur de renoncer dans une Convention à la réciprocité formelle, mais ce sacrifice ne serait pas stérile puisqu'il consacrerait un progrès. D'autre part, la nouvelle Convention, qui embrasserait tous les pays de notre Union et tous les pays américains, pourrait naturellement contenir quelques règles de droit matériel sur lesquelles l'entente est dès maintenant acquise. Voilà un but réalisable : pas d'unification des Conventions de Berne et de La Havane, mais une nouvelle Convention qui ferait une grande concession aux principes fondamentaux du droit américain, sans que les pays membres de l'Union de Berne soient obligés, dans leurs rapports réciproques, d'abandonner leur droit plus évolué. Il y a dans cette direction quelque chose à tenter. Mais sera-t-il possible de centraliser les formalités en Amérique ? On se le demande vraiment, lorsqu'on compare les formalités en vigueur aux États-Unis avec celles des autres républiques américaines.

Congrès et assemblées

IX^e CONGRÈS

DE LA CONFÉDÉRATION INTERNATIONALE DES SOCIÉTÉS D'AUTEURS ET COMPOSITEURS

(VARSOVIE, 11-16 juin 1934)

VŒUX ET RÉOLUTIONS

INTÉRESSANT LE DROIT D'AUTEUR EN GÉNÉRAL⁽¹⁾

L'intérêt de l'auteur exige que la défense et la protection du droit d'auteur

⁽¹⁾ Obligeamment communiqués par M. René Jeanne, Secrétaire général de la Confédération.

soient concertées entre les Fédérations sur les bases essentielles suivantes :

- a) les tarifs sont fixés par les auteurs;
- b) guerre à la licence obligatoire et aux violations de la Convention de Berne;
- c) l'intérêt général de l'auteur prime l'intérêt de catégorie; par conséquent:
- d) l'exploitation ou l'utilisation du répertoire d'une Fédération ne doit être autorisée que sous condition du respect des droits des autres Fédérations, l'application pratique et concrète de ce principe devant être assurée par une clause à insérer dans les traités entre les sociétés et les exploitants ou les usagers.

L'intérêt de l'auteur exige que celui-ci suive toujours son œuvre avec une participation au revenu; par conséquent, la perte des privilèges sociaux pourra être envisagée pour tout auteur coupable d'avoir cédé à forfait et sans réserve son œuvre aux exploitants ou aux usagers.

Institution d'un tribunal international et de sanctions juridictionnelles en matière de droit d'auteur

La Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs, réunie à Varsovie, émet le vœu :

- 1^o que les États unionistes qui ont adhéré au protocole relatif à la compétence de la Cour permanente de justice de La Haye, lequel prévoit comme obligatoire cette juridiction internationale pour tous les litiges d'ordre juridique, aient recours à cette institution toutes les fois qu'il y a violation de la Convention d'Union de Berne;
- 2^o que, par une disposition spéciale de la Convention d'Union de Berne, les Gouvernements des pays unionistes mettent à l'étude la possibilité de confier à une Commission internationale, composée de juristes spécialisés, assistés d'experts auteurs, la mission de délivrer des avis consultatifs sur la portée des dispositions de la Convention.

Participation des Sociétés d'auteurs à la Conférence de Bruxelles

La Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs, réunie à Varsovie, demande à toutes ses sociétés adhérentes d'insister une fois encore auprès de leur Gouvernement pour que les délégations qui seront envoyées en 1935 à Bruxelles pour la révision de la Convention de Berne comprennent des auteurs et des compositeurs, représen-

tants des groupements intellectuels professionnels chargés de la défense du droit d'auteur.

Rapprochement des Conventions de Berne et de La Havane

La Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs, réunie à Varsovie, approuve à l'unanimité le rapport de M. Raymond Weiss, Conseiller juridique de l'Institut international de Coopération intellectuelle, tendant au rapprochement des Conventions de Berne et de La Havane et, se félicitant des premiers résultats obtenus dans ce sens à la récente Conférence de Montevideo, demande à ses sociétés adhérentes d'intervenir auprès de leurs Gouvernements respectifs pour que ceux-ci prennent toutes mesures afin de rendre effectives les conclusions dudit rapport.

Adresse au Gouvernement belge

La Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs, réunie en Congrès à Varsovie, après avoir pris connaissance du projet de loi déposé par M. Marcel Henri Jaspar et consorts, tendant à substituer le fisc aux organismes professionnels qualifiés et mandatés pour la perception des droits d'auteur, et à faire fixer le montant de ceux-ci d'une façon arbitraire, en opposition avec le caractère universellement reconnu de ces droits, donne unanimement mission à son Bureau de représenter respectueusement aux pouvoirs publics belges l'aspect inadmissible de ce projet, et, dans le cas où celui-ci rencontrerait l'agrément parlementaire, de réunir d'urgence une commission chargée d'examiner les moyens de soustraire les auteurs du monde entier aux menaces que comporte une mesure aussi intolérable.

Jurisprudence

FRANCE

I

SUJETS ET IDÉES. IMPOSSIBILITÉ DE LES PROTÉGER COMME TELS PAR LA LÉGISLATION SUR LE DROIT D'AUTEUR. TRANSPPOSITION DU SUJET D'UNE ŒUVRE DRAMATIQUE DANS UN FILM SONORE. ACTION ET TON DISSEMBLABLES. ABSENCE DE PLAGIAT.

(Tribunal de commerce de la Seine, 7^e chambre, 21 décembre 1933. — De Bassan c. Pathé Consortium Cinéma. Monat c. Thomas.) (1)

L'effort créateur de l'auteur d'une œuvre littéraire ou musicale ne peut être protégé que dans sa forme et dans ses éléments qui marquent la physionomie particulière de son œuvre, sa personna-

lité et son originalité; l'idée et le sujet échappent au contraire à toute appropriation.

En conséquence, n'est pas un plagiat et ne peut donner lieu à l'allocation de dommages-intérêts la transposition dans un film sonore du sujet d'une œuvre dramatique, alors que, d'une part, l'art cinématographique a des exigences et un génie propre, profondément différents de l'art dramatique, et que, d'autre part, l'action n'est pas située dans le même plan ni traitée sur le même ton.

Le Tribunal,

En ce qui concerne la demande principale :

Attendu que de Bassan demande à ce Tribunal de dire que le film «Un coup manqué», produit et exploité par les défendeurs, constitue un démarquage évident de sa pièce «Un Frère», créée en 1901 au Théâtre du Grand Guignol; que, par conséquent, il requiert que ces défendeurs soient tenus d'en cesser la production, et ce sous astreinte de 500 francs par contravention constatée, sollicitant en outre, pour la réparation du préjudice subi, l'allocation d'une somme de 100 000 francs à titre de dommages-intérêts;

Attendu qu'il ressort des débats et des documents soumis que de Bassan a écrit une comédie en un acte intitulée «Un Frère», qui fut représentée pour la première fois le 19 janvier 1901 au Théâtre du Grand Guignol, à Paris, avec un succès qui ne s'est point démenti depuis, et qui lui a valu de nombreuses représentations; qu'en 1932, il en a cédé les droits d'adaptation cinématographique à une société Unioinea, société qui lui consentit d'appréciables avantages matériels pour obtenir ces droits, mais qui, peu de jours après leur accord, lui fit savoir, par une lettre en date du 22 novembre 1932, qu'elle était obligée de renoncer à son engagement, motif pris qu'un sujet identique avait déjà été exploité l'année précédente, précisant qu'il s'agissait d'un film distribué par Pathé Consortium Cinéma et produit par la Société des productions Monat, sous l'intitulé «Un coup manqué»; que c'est dans ces circonstances de fait que de Bassan revendique les droits qu'il fait découler de sa propriété littéraire et artistique et reproche aux auteurs de «Un coup manqué» de lui avoir indûment emprunté le sujet des péripéties principales et le développement qui, selon lui, constituerait à son ouvrage une originalité propre de nature à créer au profit de l'auteur une appropriation exclusive; qu'il insiste sur-

tout sur l'analogie de l'idée maîtresse à savoir l'intrusion d'un cambrioleur dans le domicile d'un homme sans ressources, lequel cambrioleur se voit obligé, pour éviter scandale et arrestation, d'acquiescer diverses dettes de celui qu'il voulait voler et, surpris par lui, finit même par lui avancer quelque argent; que cette situation, qu'il prétend avoir été le premier à porter à la scène, lui vaudrait d'être le seul à pouvoir désormais l'exploiter et, partant, à en tirer bénéfice tant matériel que moral;

Mais attendu que, s'il peut être exact que le film «Un coup manqué» présente avec la situation dramatique plus haut résumée des analogies incontestables, il n'en semble pas moins que de Bassan se méprend sur l'étendue de ses droits; qu'il est, en effet, de principe que l'effort créateur de l'auteur ne peut être protégé par la loi que dans sa forme, l'idée elle-même échappant à toute appropriation, son privilège essentiel étant d'être toujours libre, alors que le droit de l'auteur, quel qu'il soit, se trouve, de toute évidence, borné à la physionomie particulière qu'il a su donner de sa pensée; que, pour reprendre des termes qui ont déjà été employés par les auteurs et par la jurisprudence, le philosophe qui imagine un nouveau système, le savant qui invente une nouvelle méthode, le journaliste qui donne le premier tel ou tel renseignement, ne peuvent empêcher la reproduction, après eux, du système, de la méthode ou des mêmes renseignements; que ces principes s'appliquent aux œuvres dramatiques; que si, sans doute, en l'absence d'un critérium infailible, la jurisprudence attribue au juge du fait un souverain pouvoir d'appréciation, il n'en reste pas moins certain qu'une idée de pièce ne peut être, à titre exclusif et privatif, revendiquée par aucun auteur; que, de plus, il est à peu près fatal que des auteurs acceptant la même donnée soient amenés à se rencontrer dans l'exécution;

Attendu que bien des applications ont été faites par les tribunaux des principes qui seront ainsi rappelés; que la plus notoire reste cependant le jugement du Tribunal de la Seine du 10 août 1883 (*Gaz. des Trib.*, 11 août 1883) relatif au litige qui avait opposé deux dramaturges de renom, et dans lequel, interprétant la loi de 1793, sur quoi s'établissent les éventuelles réclamations des auteurs, les juges ont affirmé que l'idée seule ne peut faire l'objet d'une propriété exclusive parce qu'elle appartient à la com-

(1) Voir Gazette du Palais du 14 mars 1934.

munauté comme un patrimoine auquel chacun peut puiser à sa guise; que ce qui doit être sauvegardé, c'est l'œuvre dans son ensemble, dans sa personnalité, dans les caractères déterminés qui marquent son originalité; que, pour ce qui est des rencontres inévitables dues à la communauté de la thèse, les juges doivent examiner avec soin les caractéristiques des œuvres, et qu'au fond, comme il a été dit dans un autre jugement du Tribunal civil de la Seine du 18 mai 1911: «Il importe peu qu'il y ait entre les deux pièces des ressemblances de détails, dès l'instant qu'il y a entre elles des dissemblances essentielles»;

Attendu qu'à la lumière de ces directives, il devient aisé d'apprécier le présent litige; qu'en effet, si le film «Un coup manqué» reprend l'idée essentielle de de Bassan: le cambrioleur qui finira par en être de sa poche, elle se réfère à une idée plus générale encore, celle du voleur volé ou du dupeur dupé; que seules vont donc pouvoir compter les déductions qu'en ont tirées respectivement chacun des auteurs;

Attendu qu'il n'est pas sans intérêt de souligner ainsi que le film «Un coup manqué» n'est lui-même pas autre chose que l'adaptation d'une comédie également en un acte de Pierre Thomas, intitulée «Fantaisie vaudeville tragicomique» et qui aurait également connu de nombreuses représentations; que l'on peut même s'étonner que de Bassan base sa revendication à l'occasion d'un film qu'il n'a pas fait finalement et contre un film qui a été fait, au lieu de la faire contre la pièce directement; que la déviation qu'il inflige ainsi à sa revendication serait déjà de nature à l'amoin-drir considérablement; en raison de tout ce qui différencie l'art et la technique cinématographique de l'art dramatique, le cinématographe ayant ses exigences et, si l'on peut dire, son génie propre, de telle sorte que l'on a pu créer sur la même œuvre dramatique plusieurs adaptations cinématographiques ayant chacune son style et sa personnalité; que le droit de l'auteur est ainsi vivement amenuisé lorsqu'il faut comparer, comme c'est le cas de cette espèce, les développements du scénario cinématographique avec ceux de l'œuvre simplement vouée à la représentation dramatique;

Attendu de plus que la confrontation du texte des deux comédies révèle entre elles les plus grandes dissemblances; que l'action n'est pas située dans les mêmes milieux, ni traitée sur le même ton; que de Bassan est resté sur un plan sensible-

ment supérieur et a certainement beaucoup plus traité l'idée du voleur volé, tandis que Thomas y a ajouté diverses péripéties d'ordre sentimental, et même grivois, qu'une sorte de vulgarité bon enfant exagère encore; qu'à en juger par les pièces versées aux débats et les documents soumis, l'adaptation cinématographique de «Un coup manqué» a souligné, par quelques déshabillés plus ou moins suggestifs, ce côté de badinage; qu'il s'ensuit que de Bassan, qui a laissé passer la pièce, n'aurait pu aboutir qu'à une adaptation cinématographique fort différente de celle qu'elle incrimine aujourd'hui; que sa demande est donc mal fondée, à toutes fins qu'elle comporte, et qu'il échut en conséquence de la rejeter;

En ce qui concerne la demande en garantie :

Attendu que Monat demande à Thomas intervention et garantie dans l'instance dirigée contre lui par de Bassan;

Attendu que cette instance va être rejetée, pour les motifs plus haut exprimés; que la demande de Monat n'a donc point d'objet et doit être rejetée en laissant cependant à de Bassan la charge afférente aux dépens de cette partie du procès, qui a été provoquée par sa propre demande en laquelle il succombe;

PAR CES MOTIFS, statuant sur l'ensemble, déclare de Bassan mal fondé en sa demande à toutes fins qu'elle comporte, l'en déboute;

Déclare Monat mal fondé en sa demande dirigée contre Thomas, l'en déboute également;

Vu les circonstances de la cause, condamne de Bassan aux entiers dépens.

II

UTILISATION D'UNE ŒUVRE MUSICALE DANS UN FILM SONORE. ÉDITION AU SENS DE LA LOI DES 16/19 JUILLET 1793. DROIT DE L'AUTEUR D'AUTORISER L'ENREGISTREMENT CINÉMATOGRAPHIQUE DE SON ŒUVRE LORS MÊME QUE LE DROIT D'EXÉCUTION EST EXERCÉ PAR UNE SOCIÉTÉ DE PERCEPTION.

(Cour d'appel de Paris, 1^{re} chambre, 4 janvier 1934. — Hugon c. de Lara et Méré.)⁽¹⁾

L'enregistrement d'une œuvre littéraire ou musicale et sa reproduction au moyen d'un film sonore sont assimilables à une véritable édition qui, pour être effectuée par un moyen nouveau, n'en est pas moins protégée par la loi des 16/19 juillet 1793.

⁽¹⁾ Voir *Gazette du Palais* du 14 mars 1934 et le jugement de première instance dans le *Droit d'Auteur* du 15 septembre 1931, p. 103. Voir en outre, dans le même numéro de notre revue, p. 101, 1^{re} col., le commentaire de M. Albert Vaunois.

En conséquence, si la perception du droit d'auteur par la Société des auteurs et compositeurs de musique met obstacle à toute réclamation du musicien basée sur l'exécution publique de son œuvre, celui-ci, qui ne s'est jamais dessaisi de son droit d'édition, peut néanmoins interdire l'enregistrement cinématographique de son œuvre et a droit, en cas d'infraction, à des dommages-intérêts.

La Cour,

Considérant qu'Isidore de Lara, alléguant qu'il avait, en collaboration avec Charles Méré, écrit un drame lyrique en 4 actes, intitulé «Les 3 masques», dont il avait composé la partition et était l'éditeur, a reproché à Hugon d'avoir, au mépris de ses droits et sans autorisation, tiré de cet ouvrage un film parlant et sonore, qui avait été notamment projeté à la salle Marivaux; qu'il a formé contre Hugon une demande en 50 000 francs de dommages-intérêts, ainsi qu'en suppression du film litigieux avec interdiction d'en renouveler la projection sous peine d'une astreinte de 1000 francs par infraction constatée;

Considérant que Hugon a appelé en garantie Charles Méré, qui lui avait concédé, sur la pièce «Les 3 masques», un droit d'exclusivité cinématographique;

Considérant que, sur la justification que le film projeté avait été tiré, non du livret mis en musique par de Lara, mais d'une pièce en prose antérieurement publiée par l'écrivain, le demandeur a déclaré restreindre les effets de sa réclamation à la production sonore d'une sérénade empruntée à sa partition et dont il s'est borné à solliciter le retranchement; qu'il a toutefois maintenu sa demande d'astreinte et celle en 50 000 francs de dommages-intérêts; que le tribunal lui a donné acte des modifications apportées à sa demande, a condamné Hugon à payer à de Lara la somme de 3000 francs à titre d'indemnité, enfin ordonné que la sérénade cesserait de figurer dans la projection du film, à peine de 100 francs par jour pour chaque infraction constatée; que, par le même jugement, Charles Méré a été purement et simplement mis hors de cause;

Considérant que Hugon a relevé appel de cette décision, qui a été également frappée d'appel incident par de Lara, celui-ci demandant que la condamnation prononcée contre Hugon soit élevée à la somme par lui réclamée devant les premiers juges;

Considérant qu'à bon droit ceux-ci ont assimilé l'enregistrement et la pro-

duction d'un film sonore à une véritable édition qui, pour être effectuée par un moyen nouveau, n'en était pas moins protégée par les dispositions de la loi de 1793; que, si la perception de ses droits d'auteur par l'intermédiaire de la Société des auteurs et compositeurs de musique a mis obstacle à toutes réclamations du musicien basée sur l'exécution publique de son œuvre, l'éditeur propriétaire ne s'est par contre jamais dessaisi du droit, qui lui appartenait, d'interdire l'enregistrement de toute œuvre musicale ou littéraire à laquelle il aurait été procédé sans son autorisation;

Considérant qu'il en a été ainsi de la sérénade des «3 masques», dont la suppression sur le film projeté a été justement prononcée; que, d'autre part, le tribunal, en fixant à 3000 francs les dommages-intérêts dus de ce chef à de Lara, a équitablement évalué le préjudice réellement souffert par ce dernier; qu'il convient, en conséquence, de confirmer le jugement frappé d'appel, en mettant également hors de cause Charles Méré, qui a légitimement disposé de son œuvre personnelle sans empiéter sur les droits du compositeur; que le recours en garantie ayant été le complément de l'appel principal injustifié de Hugon, celui-ci doit en supporter les dépens, alors surtout que, par suite de la restriction apportée en première instance par de Lara à sa demande, cette intervention forcée était manifestement devenue sans objet;

PAR CES MOTIFS, confirme le jugement frappé d'appel; condamne Hugon aux dépens tant dans son appel principal que de la mise en cause de Charles Méré; condamne de Lara aux dépens de son appel incident.

SUISSE

FILMS SONORES. PARTITIONS MUSICALES PROTÉGÉES. LÉGITIMATION ACTIVE DE LA DEMANDERESSE ET INTIMÉE. DIFFÉRENCE ENTRE LE FILM SONORE (*sensu lato*) ET LE DISQUE PHONOGRAPHIQUE. INAPPLICABILITÉ DES DISPOSITIONS SUR LA LICENCE OBLIGATOIRE ET EN PARTICULIER DE L'ARTICLE 21 DE LA LOI SUISSE SUR LE DROIT D'AUTEUR, LORSQU'IL S'AGIT D'UNE ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE CONSTITUÉE PAR L'UNION PARFAITE ET NATURELLE D'IMAGES ET DE SONS.

(Tribunal fédéral, 1^{re} section civile, 12 décembre 1933. Masse en faillite de la S. A. de l'Alhambra de Genève, défenderesse et recourante, c. Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, à Paris, demanderesse et intimée.) (1)

1. La société qui se prétend justifiée à percevoir des droits d'auteur à raison

(1) Voir Arrêts du Tribunal fédéral suisse, vol. 59, II^e partie, p. 473.

de la musique d'un film sonore doit alléguer que ce film contient des partitions musicales, donner le détail de ces partitions, indiquer les noms de leurs compositeurs, et dire si ces compositeurs lui ont cédé leurs droits. C'est à elle qu'incombe la preuve de ces allégations (consid. 2 et 3).

2. Lorsqu'un morceau de musique a été adapté à un instrument musico-mécanique, en vertu d'une licence obligatoire ou conventionnelle, le fabricant ou les acquéreurs de cet instrument peuvent le faire entendre en audition publique, sans nouvelle autorisation et sans payer de taxe spéciale (consid. 4).

3. Mais les films sonores lato sensu ne doivent pas être considérés comme des instruments de ce genre. La projection n'en est donc pas libre (consid. 5 et suiv.).

Art. 17 et 21 Loi féd. sur le droit d'auteur. Art. 8 C. c. s.

A. Par exploit du 7 août 1931, la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, à Paris (ici appelée par abréviation la *Sacem*), a intenté à la Société anonyme de l'Alhambra de Genève une demande de dommages-intérêts pour violation de droits d'auteur. Elle alléguait que, de janvier 1930 à fin juillet 1932, la défenderesse avait représenté, dans son établissement cinématographique, des films sonores dont la partition musicale était l'œuvre des sociétaires de la *Sacem*.

C. Par un arrêt préparatoire du 1^{er} juillet 1932, la Cour de justice civile de Genève a déclaré la demande bien fondée en principe et renvoyé la cause à l'instruction. Les motifs de cet arrêt peuvent être résumés comme il suit :

Dans des décisions antérieures, la Cour a déclaré la loi fédérale sur le droit d'auteur applicable en principe aux films sonores. La défenderesse ne pourrait exciper de l'article 21 de cette loi que si elle prouvait ou offrait de prouver que les films représentés par elle ont été fabriqués en Suisse. Or, elle n'en a rien fait.

F. Par arrêt au fond du 16 juin 1933, la Cour de justice civile de Genève a condamné la défenderesse à payer à la demanderesse la somme de 6000 francs à titre de dommages-intérêts et celle de 150 francs à titre de participation aux honoraires d'avocat. Elle l'a condamnée en outre aux dépens.

G. La défenderesse ayant fait faillite le 13 juin 1933, sa masse, représentée par l'Office des faillites de Genève, a recouru en réforme en temps utile.

H. L'intimée conclut au rejet du recours.

Considérant en droit :

2. Il appert que, du 1^{er} janvier 1930 à la fin de juillet 1932, la Société de l'Alhambra a fait passer sur son écran 111 films sonores dont la *Sacem* a produit la liste. En revanche, il n'est pas établi qu'elle en ait projeté d'autres.

La demanderesse soutient qu'il lui appartenait de percevoir des taxes pour l'exécution des partitions musicales (airs et paroles) accompagnant ces films. Conformément à l'article 8 C. c. s., il lui incombait d'établir les faits d'où elle prétend tirer ce droit; mais ce n'était pas seulement le fardeau de la preuve qu'elle avait ainsi à rapporter; c'était tout d'abord le fardeau de l'allégation, condition première de l'exercice des droits privés, qui est implicitement posée par la loi civile, soit par la loi fédérale (cf. *Gmuer*, n. 3 ad art. 8 C. c. s.). En d'autres termes, la *Sacem* devait alléguer que les films susdits contenaient des partitions musicales, donner le détail de ces partitions, indiquer les noms de leurs auteurs et compositeurs et dire si elle avait qualité pour exercer leurs droits. C'est à elle qu'incombait ensuite la preuve de ces allégations.

... Le Tribunal fédéral admet que cette preuve a été rapportée pour une quinzaine des 111 films mentionnés ci-dessus.

3. ... Il est donc établi que la Société de l'Alhambra a exécuté en public, sans autorisation, des films sonores dont la partition musicale était en majeure partie l'œuvre de compositeurs qui ont cédé leurs droits d'auteur à la société demanderesse.

Il suit de là que la *Sacem* a qualité pour poursuivre la défenderesse à raison de ces droits. Il y a lieu de relever d'ailleurs que, seuls, les droits des auteurs de la musique (et du texte accompagnant les airs) sont actuellement en cause, tandis que ceux des auteurs de scénarios, metteurs en scène, etc., n'ont pas été exercés dans le présent procès.

4. A vrai dire, le droit exclusif du compositeur sur son œuvre, en ce qui concerne l'adaptation et l'exécution publique, n'est pas illimité. Suivant le système de la licence obligatoire consacré par l'article 17 de la loi fédérale du 7 décembre

1922 sur le droit d'auteur (ici appelée «La loi fédérale», L. f.), le compositeur peut être tenu, dans certains cas, de céder à un industriel le droit d'adapter son œuvre à des instruments musico-mécaniques tels que boîtes à musique, gramophone, etc. De plus, *en pareil cas, l'œuvre peut être librement exécutée en public au moyen desdits instruments* (art. 21). Enfin, comme le Tribunal fédéral l'a démontré dans un récent arrêt (RO 59 II 331) (1), ce droit d'exécution publique est attaché à la détention de tout instrument de ce genre, même dans les cas où l'adaptation n'a pas eu lieu en vertu d'une «licence obligatoire», à condition qu'elle ait été autorisée volontairement par l'auteur ou son ayant cause.

Il importe donc d'examiner si, comme le prétend la recourante, les films sonores doivent être assimilés aux instruments musico-mécaniques prévus par l'article 21 L. f. et par les précédents (art. 17 sq.). Dans l'affirmative, l'exécution publique devrait être déclarée exempte de tout droit, et les conclusions de la demanderesse devraient être rejetées. Dans la négative, au contraire, lesdites conclusions devront être reconnues fondées, en principe, tout au moins.

5. La question qui vient d'être posée appelle les considérations suivantes :

Le caractère *mécanique* du cinéma sonore est indéniable, car, dans la reproduction des sons, il substitue la *machine* à la voix humaine ou à l'instrument de musique tenu par l'homme. A ce point de vue, la similitude avec le gramophone est indiscutable. Cette similitude va même jusqu'à l'identité de l'appareil sonore dans le premier procédé de cinéphonie pratiquement utilisé, c'est-à-dire celui dans lequel l'enregistrement des sons est fait précisément sur un disque de cire, qui tourne simultanément avec la bande cinégraphique. Et c'est encore à un procédé mécanique que, dans leurs derniers perfectionnements, les techniciens ont eu recours, lorsqu'ils ont réussi à enregistrer photographiquement les sons sur le film lui-même, en convertissant les vibrations lumineuses, pour les transformer en vibrations sonores en vibrations lumineuses, pour les retransformer en vibrations sonores, grâce à la cellule photo-électrique, et les rendre perceptibles à l'ouïe du spectateur à l'aide d'amplificateurs *ad hoc* et de microphones. Il est clair que ce procédé peut ou pourrait être appliqué à la re-

production pure et simple d'une œuvre musicale et de son texte, en ce sens que le film ne porterait pas d'autres photographies que celles des vibrations sonores transformées en vibrations lumineuses. Ce serait là un film sonore *stricto sensu*; son déroulement n'apporterait aux auditeurs que des impressions acoustiques — comme la rotation d'un disque de gramophone — et l'assimilation à ce dernier instrument serait parfaite (cf. *Droit d'Auteur*, 1930, p. 48 et 1931, p. 4). Mais précisément, la création de films sonores *stricto sensu* n'est pas la fin ni la raison d'être de la cinéphonie moderne.

Celle-ci s'est proposé pour objectif l'enregistrement et l'émission simultanés du son *et de l'image*. Déjà dans sa première forme, elle a réalisé l'union intime de ces deux éléments par l'enregistrement, puis le déroulement synchronique du disque et du film. Et actuellement cette union est encore plus apparente dans ce qu'on pourrait appeler le film sonore *lato sensu*, qui est divisé dans toute sa longueur en deux bandes de largeur différente, dont l'une est occupée par la photographie des images et l'autre par la photographie des sons, avec le décalage nécessaire pour que la première de ces photos passe dans le faisceau lumineux de la lampe à projection à l'instant précis où la seconde impressionne la cellule photoélectrique située quelques décimètres plus loin sur le même appareil.

Cette union parfaite et, en quelque sorte, naturelle de l'image et des sons fait du film sonore *lato sensu* un tout organique, dont les divers éléments ne peuvent pas être arbitrairement dissociés...

Si on se borne ainsi à considérer des films dans lesquels les impressions oculaires et acoustiques sont intimement liées et frappent la vue et l'oreille du spectateur, comme les sens perçoivent *en même temps* les images et les bruits des êtres et des choses qui se présentent à eux, l'assimilation à un disque de gramophone n'est plus possible. Pour mieux dire : on doit constater que l'œuvre présentée au public au moyen de tels films n'est pas une œuvre musicale au sens strict, mais une œuvre artistique au sens large, analogue à une œuvre dramatique ou à un opéra.

Cela est vrai notamment pour les films sonores dont la partition musicale est entièrement inédite. Mais même lorsque cette partition est composée, en tout ou

en partie, d'airs et de morceaux anciens, l'union intime de la musique et du texte avec l'action et les vues en fait généralement une œuvre originale, qui ne peut être qualifiée, à proprement parler, d'œuvre musicale ou musico-littéraire.

Or, comme on l'a déjà relevé plus haut, la licence obligatoire prévue aux articles 17 sq. L. f. et, par voie de conséquence, l'article 21 de ladite loi ne sont applicables qu'à l'adaptation d'œuvres de cette dernière catégorie. N'étant pas le moyen de reproduction d'une œuvre musico-littéraire proprement dite, le film sonore *lato sensu* n'est donc pas soumis à l'article 21 L. f. En d'autres termes, l'exécution n'en est pas libre. Au contraire, l'entreprise de cinéma qui veut le présenter à ses spectateurs doit y être autorisée par l'auteur, soit les auteurs ou leurs ayants cause, et leur payer, le cas échéant, des droits d'exécution. La même observation doit être faite à propos du premier procédé de films sonores, soit à propos des disques avec lesquels ces films sont ou étaient synchronisés.

6. La solution qui précède ne découle pas seulement de l'exégèse de la loi. Elle est en outre dans la logique des choses. Celui qui a composé la musique d'un opéra ou d'une opérette peut avoir un intérêt à ce qu'elle ne soit pas exécutée ailleurs qu'à la scène, c'est-à-dire dans le cadre pour lequel elle est écrite. C'est pourquoi, tant qu'il n'a pas consenti lui-même à ce que cette musique soit dissociée de l'œuvre lyrique ou dramatique, pour être adaptée seule à quelque instrument mécanique, il ne doit pas se voir contraint de tolérer cette dissociation, ce qui serait le cas s'il était soumis à la licence obligatoire comme le compositeur d'une œuvre purement musicale. Mais les mêmes raisons sont valables pour le compositeur qui a coopéré à l'œuvre que le film sonore doit faire entendre et voir aux spectateurs, soit à une œuvre dont on vient de montrer l'analogie frappante avec les pièces de théâtre et les opéras. Il ne doit pas être exposé davantage à la licence obligatoire et à ses conséquences. En particulier, il ne doit pas être exposé à voir sa composition exécutée publiquement et séparément sans son autorisation.

7. A vrai dire, il résulte de ce qui précède que le preneur d'un film cinéphonique est traité autrement et moins favorablement que l'acheteur d'un disque de gramophone, puisque le simple fait de l'achat confère à ce dernier, en vertu de l'article 21 L. f., la faculté d'exécuter

(1) Voir *Droit d'Auteur* du 15 juin 1934, p. 69.

publiquement, et sans bourse délier, l'œuvre adaptée à ce disque, tandis que l'entrepreneur de cinéma reste tenu de payer les droits d'exécution. Mais cette différence encore est pleinement justifiée par les faits.

Abstraction faite de la retransmission de disques par radio (procédé qui était à peu près inconnu en 1922, et au sujet duquel la question de l'application de l'article 21 L. f. reste entièrement ouverte), les disques de gramophone sont surtout destinés à l'exécution privée, tandis qu'au contraire les films cinématographiques et en tout cas les films cinéphoniques sont destinés au grand public, à l'égard duquel ils font concurrence aux représentations théâtrales et aux concerts assujettis au paiement des taxes d'exécution.

Les acheteurs que l'article 21 a pour but de protéger ne sont pas les mêmes lorsqu'il s'agit de disques et lorsqu'il s'agit de films sonores : l'acheteur ou plutôt le preneur de films sonores est nécessairement une personne qui entend tirer profit de leur exécution publique; c'est même là son métier. Chez les acheteurs de disques, au contraire, cette intention n'existe qu'exceptionnellement et le profit qu'ils peuvent en retirer est le plus souvent indirect et toujours modeste (si l'on fait encore abstraction des studios de radiophonie, au sujet desquels la question reste entièrement ouverte, comme on vient de le dire).

8. De tout ce qui précède, il résulte qu'en présentant à son public les films mentionnés plus haut, la Société de l'Alhambra a violé les droits d'exécution appartenant à la *Sacem*, et qu'elle lui en doit réparation...

PAR CES MOTIFS, le Tribunal fédéral prononce : le recours est rejeté et l'arrêt cantonal confirmé.

Nouvelles diverses

Allemagne

La collaboration de la Stagma avec les sociétés des autres pays

La société allemande pour la perception des droits d'auteur musicaux, dite *Stagma*, qui a pris sous le III^e Reich la succession de la *Gema* et de la *G. D. T.*, a déployé dès sa fondation une grande activité. Elle s'est empressée notamment de prendre contact avec les sociétés sœurs des autres pays (française, italienne, anglaise, autrichienne, espagnole, suédoise, américaine) et de discuter avec

elles diverses questions concernant les agences communes établies au Japon, en Chine, en Argentine, au Salvador, en Yougoslavie et en Turquie.

Au commencement de juin, M. Charles Méré, président de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs, qui groupe 45 sociétés appartenant à 25 États, a été reçu par M. Richard Strauss, président de la Chambre de musique du Reich, en présence de M. Julius Kopsch, représentant de la corporation des compositeurs de musique allemands, et du directeur de la *Stagma*, M. Leo Ritter. L'entretien a porté sur la direction à donner au développement international du droit d'auteur, dans l'intérêt de l'art, de la culture et des auteurs. Précédemment, M. Méré avait été déjà reçu par M. Gøebbels, ministre de la propagande et président de la Chambre culturelle du Reich. La collaboration de l'Allemagne hitlérienne avec les grandes organisations internationales vouées à la sauvegarde du droit d'auteur a débuté sous d'heureux auspices.

États-Unis

Pour l'entrée dans l'Union

Le *Publishers' Weekly* du 2 juin 1934 annonce qu'un mouvement intéressant se dessine en faveur de l'adhésion des États-Unis à la Convention de Berne révisée. Au cours des récentes audiences (*hearings*), le D^r Wallace Mc. Clure, du Département d'État, a suggéré la constitution d'un comité qui serait chargé de mettre en œuvre une révision générale de la législation sur le *copyright* d'ici au mois de décembre prochain, tandis que l'entrée des États-Unis dans l'Union serait préparée sans délai pour prendre effet au printemps de 1935. Ce programme a reçu l'approbation de principe de l'Association nationale des éditeurs de livres, de la Ligue des auteurs, et des éditeurs de périodiques. Notre dévoué correspondant M. Thorvald Solberg est, nos lecteurs le savent, exactement dans les mêmes idées.

Bibliographie

OUVRAGES NOUVEAUX

DER BÜHNENAUFFÜHRUNGSVERTRAG, par Carl Fulda, D^r en droit. Un volume de 87 pages 15 × 23 cm. Berlin 1932, Carl Heymann, éditeur.

L'auteur de cette monographie s'est proposé l'étude d'un des contrats grâce aux

quels les créateurs des ouvrages de l'esprit exploitent leurs droits. Le *Bühnen-aufführungsvertrag*, c'est le contrat que passent le dramaturge ou le compositeur avec l'entrepreneur de spectacles, aux fins de faire représenter leur œuvre sur la scène. C'est donc un accord d'une grande importance pratique, puisqu'il peut entraîner, suivant que l'œuvre réussit ou échoue, des bénéfices considérables ou, pour l'entrepreneur, une perte importante. La représentation scénique est le moyen normal de rendre publiques les œuvres dramatiques et dramatico-musicales : elle est le but que poursuivent les auteurs de tels ouvrages. Chaque œuvre littéraire ou artistique, en effet, une fois achevée, est un peu comme l'enfant qui doit vivre, et la vie c'est pour elle la communication au public. M. Fulda forge un terme, à notre avis fort juste, afin de désigner cette aspiration de l'auteur à se réaliser pleinement dans l'œuvre : tout créateur, dit-il, cherche à satisfaire son désir de montrer ses créations aux autres hommes, désir générateur d'un intérêt : le *Publikationsinteresse*. Mais l'auteur ne sera d'ordinaire pas en mesure de donner lui-même à son œuvre la publicité convenable : d'où les arrangements à conclure avec les exploitants spécialement outillés en vue de jouer le rôle d'intermédiaires entre l'écrivain, le compositeur, l'artiste qui produisent et la collectivité qui consomme. Le contrat auquel on songe aussitôt dans cet ordre d'idées c'est le contrat d'édition auquel les législateurs allemand et tchécoslovaque, par exemple, ont consacré des dispositions fort explicites. Le contrat de représentation est-il une variété du contrat d'édition ? M. Fulda ne le pense pas. L'auteur s'adresse à un éditeur en vue de faire multiplier son œuvre en une pluralité d'exemplaires : il s'agit donc là d'une activité entièrement différente de celle de l'entrepreneur de spectacles. Le contrat de représentation est un accord *sui generis* voisin du contrat d'édition et du contrat de société, mais ne se confondant pas avec eux. (Dans le contrat de société chaque sociétaire doit, par sa propre activité, concourir à la réalisation du but commun, obligation qui ne se retrouve pas dans le contrat de représentation). M. Fulda se préoccupe ensuite de montrer comment le droit de représenter entraîne, pour le cessionnaire, l'obligation de représenter. C'est ici le lieu de rappeler la *Zweckübertragungstheorie* de Goldbaum : l'auteur cède l'une de ses prérogatives afin que le cession-

naire l'exerce. Se séparant de certains spécialistes qui admettent l'indivisibilité et l'incessibilité du droit d'auteur mais considèrent que celui-ci peut être grevé de servitudes, M. Fulda est un partisan convaincu de la divisibilité du droit d'auteur, lequel se compose d'une réunion de prérogatives cessibles séparément. Le contrat de représentation porte sur l'aliénation d'une de ces prérogatives, le contrat d'édition sur la cession d'une autre. La cession du droit de représentation peut être exclusive ou non exclusive (simple). Dans les deux cas, M. Fulda relève très finement que le cessionnaire reçoit un droit opposable aux tiers, mais qui ne s'exercera pas de la même manière. Le titulaire d'un droit exclusif agira directement et personnellement contre celui qui porterait atteinte à sa prérogative; le titulaire d'un droit non exclusif aura uniquement un recours contre l'auteur, mais il pourra contraindre ce dernier à intervenir. En effet, le cessionnaire du droit (simple) de représentation est investi de la faculté *positive* d'exploiter une œuvre dramatique et, pour qu'il puisse exercer pleinement cette faculté, il est nécessaire que le cédant fasse valoir, le cas échéant, le droit *d'interdiction* à l'encontre des tiers. L'autorisation, sans plus, de jouer une pièce est encore autre chose : il s'agit alors d'une simple permission ou licence, sans transfert partiel, mais réel, du droit d'auteur. De tels arrangements conviennent à des amateurs qui montent à l'occasion sur les planches, mais non pas aux entrepreneurs de spectacles pour qui les représentations dramatiques sont une affaire professionnelle. Le contrat de représentation impliquera donc toujours une cession qui sera de préférence exclusive. En revanche, elle sera territorialement limitée, le rayon d'action de l'entrepreneur de spectacles étant restreint par la force des choses. Une limitation dans le temps se rencontrera de même dans tous les contrats: il est évident que les parties ne tiendront pas à se lier pour toute la durée du droit d'auteur.

Après avoir étudié la structure juridique du contrat de représentation, M. Fulda en montre le fonctionnement dans la seconde partie de son travail. A cette occasion, il explique le rôle que jouent les *Bühnenverleger* comme intermédiaires entre le créateur de l'œuvre et l'entrepreneur de spectacles. Ces *Bühnenverleger* sont le pendant des sociétés de perception (*Sacem, Stagma, Performing Right Society, Gefa*, etc.) : ils agissent

comme un commissionnaire pour le compte de l'auteur. Du côté des exploitants, c'est l'entrepreneur de théâtre qui est partie au contrat. Il appartiendra à l'auteur (ou à son représentant) de bien préciser qui assume l'obligation de représenter l'œuvre, afin qu'un changement dans la direction du théâtre n'entraîne pas la caducité du contrat. Plusieurs délicates questions se posent que M. Fulda analyse avec pertinence, mais dans le détail desquelles nous ne pouvons pas entrer. Les droits et obligations des contractants sont énumérés, dans un chapitre à part, où les praticiens trouveront d'intéressants renseignements. Une question parfois difficile à résoudre est celle de savoir combien de représentations l'entrepreneur doit donner. Le *Reichsgericht* (arrêts civils, volume 107, p. 64) soutient que le nombre des représentations est fixé par avance dans la plupart des contrats. M. Fulda s'inscrit en faux contre cette affirmation et nous sommes tentés de lui donner raison. Comme fils du dramaturge Ludwig Fulda, il doit connaître à fond les usages du monde des théâtres. De fait, il serait en général inopportun de stipuler un nombre déterminé de représentations. Les parties désirent l'une et l'autre que l'œuvre soit jouée le plus souvent possible. Mais quand pourra-t-on considérer que l'entrepreneur n'a plus le devoir de représenter l'œuvre ? Le succès ou l'insuccès de la première représentation ne sont pas toujours déterminants. Une pièce peut mal ou médiocrement débiter et, plus tard, aller aux nues. (Qu'on songe par exemple à la *Chauve-Souris* de Johann Strauss.) Inversement une première éclatante peut rester sans lendemain. M. Fulda estime que la recette minimum de chaque théâtre devrait être fixée en tenant compte, bien entendu, des circonstances, et que si le chiffre ainsi arrêté n'est pas atteint un soir, l'entrepreneur cesse d'être tenu de représenter l'œuvre. Si cette clause, assez fréquente, paraît-il, était universellement adoptée, bien des contestations seraient étouffées dans l'œuf. — La plupart des contrats de représentation fixent un délai à l'expiration duquel l'entrepreneur doit avoir monté la pièce. Pourtant ce délai ne sera pas, en général, absolument impératif en ce sens que l'entrepreneur qui ne l'observerait pas serait toujours obligé d'accepter la résiliation de l'auteur, selon l'article 361 du Code civil allemand (*Fixgeschäft*). Néanmoins, la non-observation du délai entraînera *in dubio* la demeure du débi-

teur et l'obligation de réparer le dommage ou de payer la peine conventionnelle (Code civil allemand, art. 286 et 341). — A côté de l'obligation de monter et de jouer la pièce, l'entrepreneur assume encore — normalement, car il y a des exceptions assez nombreuses — la charge de verser des honoraires à l'auteur. Ceux-ci seront acquittés sous forme de tantièmes : c'est le système le plus équitable, qui fait participer le dramaturge au succès pécuniaire de son œuvre. Plus il y aura de représentations plus les droits d'auteur seront considérables; l'auteur et l'entrepreneur sont intéressés ensemble au sort de l'œuvre présentée au public. Si elle réussit, il est juste que tous les deux réalisent des bénéfices; si elle échoue, on trouvera naturel que l'auteur supporte sa part des conséquences de l'insuccès. Le système du tantième ne fonctionne d'une manière satisfaisante que si l'entrepreneur est rigoureusement honnête et ne dissimule pas à l'auteur une partie des recettes. Il paraît que de telles fraudes se produisent : l'Association des dramaturges allemands, qui s'est constituée pour contrôler les recettes des théâtres, a réclamé jusqu'en février 1930 plus d'un million de marcs que les entrepreneurs de théâtre auraient dû payer aux auteurs. La puissante organisation de la Société française des auteurs et compositeurs dramatiques n'a pas encore son pendant en Allemagne. En outre, la créance des auteurs contre les entrepreneurs n'est pas privilégiée. Le montant du tantième est en général de 10 % de la recette brute, mais certains contrats sont moins favorables aux auteurs. En France, les taux sont un peu plus élevés : 15 % pour le Théâtre français, 12 % pour les théâtres privés. — Le contrat de représentation est fréquemment conclu *intuitu personae* : l'auteur choisit l'entrepreneur en raison des qualités de celui-ci. Un changement dans la direction du théâtre mettra donc fin au contrat, à moins que les deux parties ne s'accordent sur la solution contraire. Si l'entrepreneur est une personne juridique, le rôle du directeur est moins décisif aux yeux de l'auteur. Ce dernier démontre, en traitant avec une personne morale, que les qualités de celui qui montera son œuvre ne lui importent pas essentiellement. Si l'entrepreneur est un théâtre national ou municipal, la personnalité de l'administrateur ne sera pas non plus considérée comme déterminante. — On admet généralement que le contrat de représentation peut être dénoncé en vertu

de l'article 723, appliqué par analogie, du Code civil allemand (droit de dénonciation de l'associé). En outre, les dispositions générales du contrat synallagmatique (Code civil allemand, articles 320 à 327) sont également applicables, du moins selon M. Fulda et certains auteurs. D'autres commentateurs estiment au contraire que l'article 723 joue à l'égard des articles 320 à 327 le rôle d'une loi spéciale dérogeant à la loi générale. Les raisons invoquées par M. Fulda à l'appui de son opinion ne semblent pas dénuées de valeur : il y a certes une différence à faire entre le droit de dénonciation (*ex nunc*) de l'article 723 et le droit de résilier le contrat (*ex tunc*) des articles 325 et 326. — La dernière question que traite M. Fulda est celle de savoir si l'entrepreneur peut être contraint à exécuter son obligation, sous peine d'amende ou d'emprisonnement, aux termes de l'article 888, alinéa 1, du Code de procédure civile. La réponse est positive, à moins que le contrat ne stipule l'obligation du directeur d'assumer personnellement la mise en scène de la pièce ou de confier tel rôle à un acteur déterminé. Si une clause de ce genre est un *essentiale negotii*, l'auteur n'en saurait poursuivre l'exécution par la contrainte, attendu qu'on ne peut pas forcer un régisseur à monter une pièce qui ne lui convient pas, ni un acteur à jouer un rôle qui lui déplaît.

L'ouvrage de M. Karl Fulda, écrit avec précision par un homme qui joint à la culture juridique une connaissance approfondie des nécessités du théâtre, est un guide excellent sur une voie où les difficultés ne manquent pas.

* * *

DER SORTIMENTSLEHRLING, par *Friedrich Uhlig*. Un volume de 124 p. 15,5×23 cm. Quatrième édition. Leipzig, 1934, Éditions du *Börsenverein der deutschen Buchhändler*.

Il s'agit de la réédition, complètement revue, d'un ouvrage écrit à la demande de la commission d'études qui fonctionne au sein de la Bourse allemande des libraires. L'auteur s'est proposé de définir la tâche du libraire. Celui-ci est à la fois un commerçant et un propagateur de culture : d'où sa situation spéciale dans l'économie nationale. — L'ouvrage comprend trois parties principales. La première traite de la commande des livres et des revues et indique les ouvrages de référence où le commis libraire peut se renseigner. La deuxième étudie l'organisation d'un commerce de livres. La

troisième est consacrée à l'étude des moyens d'acquérir et de retenir la clientèle. Dans une annexe, M. Uhlig reproduit le règlement pour l'examen des apprentis libraires et donne quelques directions utiles en ce qui concerne cet examen.

De telles publications, par leur caractère éminemment pratique, sont appelées à rendre de précieux services.

* * *

DIRITTO DI AUTORE E INTERESSI DELLA COLLETTIVITÀ, par *Valerio de Sanctis*, avocat à Rome. Une brochure de 28 pages 17×24 cm. Rome 1933. Publications de la Société italienne des auteurs.

Rédacteur en chef de l'excellente revue *Il Diritto di autore*, M. Valerio publie en tirage à part une étude sur le droit d'auteur et les intérêts de la collectivité, qu'il a publiée dans son périodique et qui a paru également en traduction allemande dans *l'Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, année 1934, p. 236 et suiv. Il s'agit de l'importante question de savoir si le droit d'auteur mérite d'être protégé d'une manière aussi complète que possible à l'encontre de tous, l'auteur ayant un droit quasiment sacré sur son œuvre, ou bien si l'intérêt de la collectivité à connaître les chefs-d'œuvre de l'esprit humain et même les œuvres de moindre mérite doit inciter le législateur à limiter dans certains cas l'emprise de l'auteur sur son œuvre de peur que celui-ci ne subordonne à des conditions trop onéreuses l'utilisation de ses ouvrages par le public. Le fascisme italien et le national-socialisme allemand sont des doctrines qui s'opposent délibérément à l'ancien libéralisme des peuples occidentaux : malgré bien des différences, ils proclament l'un et l'autre la prédominance de l'intérêt général sur l'intérêt individuel, ce qui ne laisse pas entraîner, dans notre domaine, d'importantes conséquences. En Allemagne, il semble que l'équilibre entre l'auteur et la collectivité soit principalement cherché dans l'application de la licence légale désignée il y a quelques années déjà par M. Kopsch comme la formule de l'avenir et que M. Willy Hoffmann recommande pour démontrer le caractère « social » (*sozialgebunden*) du droit d'auteur. Le point de vue fasciste est, semble-t-il, un peu différent. M. Mussolini demeure, si l'on en croit un discours prononcé au cours des travaux préparatoires de la législation fasciste sur la propriété industrielle, profondément attaché au droit privatif

du créateur intellectuel. C'est l'individu qui, toujours, agit et produit, le talent ou le génie ne sont pas des manifestations collectives. Une bonne loi sur le droit d'auteur encouragera tout d'abord la force créatrice individuelle, dont profitera, en dernière analyse, la communauté. L'intérêt particulier ne s'oppose pas ici à l'intérêt général : il y a conjonction de l'un et de l'autre. Mais la doctrine fasciste ne reculera pas, le cas échéant, devant certaines mesures de contrôle du droit d'auteur, si l'intérêt général y trouve son avantage. Par là s'expliquent certaines limitations apportées à l'exercice souverain du droit d'auteur. L'importance de la radiophonie pour l'éducation nationale, par exemple, a poussé le législateur italien à édicter la loi du 14 juin 1928 réglementant la radiodiffusion de l'exécution artistique (v. *Droit d'Auteur* du 15 mai 1929, p. 49), loi qui autorise le concessionnaire du service officiel de radiodiffusion à exproprier pour cause d'utilité publique les auteurs dont il entend radiodiffuser les œuvres. Au point de vue pratique, le résultat ne diffère pas sensiblement de celui qui serait obtenu par la licence légale. Théoriquement, le système italien ménage le droit exclusif de l'auteur peut-être plus que la nouvelle conception allemande.

L'essai de M. Valerio de Sanctis témoigne d'une connaissance approfondie de la matière et d'un goût marqué pour les idées générales : heureuse union de qualités qui ne sont pas très fréquemment associées.

* * *

AUTORENHONORARE UND VERLEGERGEWINNE, par *Hans Bergmann*. Un volume de 84 pages 15×22 cm. Francfort-sur-le-Mein, 1933. Universitäts-Buchhandlung Blazek & Bergmann.

Étude très bien faite des relations économiques entre auteurs et éditeurs. M. Bergmann recherche avec persévérance les solutions équitables.

* * *

APPLICAZIONI PRATICHE DELLA TEORIA DEI BENI INTRASMISIBILI, par *Carlo Cristofaro*, avocat à Rome. Une brochure de 11 pages, 14,5×21 cm. Rome 1934. Società editrice del « Foro Italiano ».

Réflexions inspirées à l'auteur par un arrêt de la Cour de cassation du Royaume, en date du 10 février 1934.