

# LE DROIT D'AUTEUR

REVUE DU BUREAU DE L'UNION INTERNATIONALE  
POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

PARAISANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS

## SOMMAIRE

### PARTIE OFFICIELLE

**LÉGISLATION INTÉRIEURE: BELGIQUE.** Arrêté royal réglant les mesures relatives à la protection des dessins et modèles industriels (n° 91, du 29 janvier 1935), p. 73.

### PARTIE NON OFFICIELLE

**ÉTUDES GÉNÉRALES: L'auteur de l'œuvre cinématographique** (troisième et dernier article), p. 74.

**CORRESPONDANCE: Lettre de Belgique** (Coppieters de Gibson). Le nouveau régime belge de la protection des dessins et modèles, p. 77.

**CONGRÈS ET ASSEMBLÉES: X<sup>e</sup> Congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs** (Séville, 6-11 mai 1935). Résolutions concernant le Congrès international du film de Berlin et les relations avec les usagers et les exploitants, p. 79. — Conseil permanent pour

la collaboration internationale des compositeurs (réunion de Hambourg du 6 juin 1935). Résolution concernant le Congrès international du film de Berlin, p. 81.

**JURISPRUDENCE: FRANCE.** Œuvres musicales. Droit de citation. Reproduction de deux mesures d'une partition d'opéra dans une chanson de caractère différent. Effet comique et parodique. Pas d'atteinte au droit d'auteur existant sur l'opéra. Pas d'acte de concurrence déloyale, p. 81. — **ITALIE.** Droit moral. Modifications et adjonctions apportées à une œuvre. Atteinte aux intérêts moraux de l'auteur? Non, p. 83.

**NOUVELLES DIVERSES: ROUMANIE.** Adhésion prochaine à la Convention de Berne, révisée en dernier lieu à Rome le 2 juin 1928, p. 84.

**BIBLIOGRAPHIE: Ouvrages nouveaux** (Sohn; Office général de la musique; Foà; Carrelli), p. 84.

## PARTIE OFFICIELLE

### Législation intérieure

#### BELGIQUE

#### ARRÊTÉ ROYAL 7

RÉGLANT LES MESURES RELATIVES À LA PROTECTION DES DESSINS ET MODÈLES INDUSTRIELS (N° 91, du 29 janvier 1935.)<sup>(1)</sup>

#### RAPPORT AU ROI

Sire,

Dans l'état actuel de la législation belge, il existe deux catégories de dessins et modèles: les dessins et modèles artistiques, que protègent les dispositions de la loi du 22 mars 1886 sur le droit d'auteur, et les dessins et modèles industriels, que régit la loi du 18 mars 1806.

La loi du 22 mars 1886 constitue un monument remarquable, dont de nombreux pays ont adopté les dispositions. Aucune plainte ne s'est manifestée de la part des titulaires des productions qu'elle a pour objet de couvrir.

Au contraire, l'application des dispositions rudimentaires et désuètes de la loi du 18 mars 1806 n'a donné lieu qu'à des mécomptes. Les industriels et les artistes industriels demandent, à présent, l'établissement d'un régime mieux en rapport avec les nécessités et les conceptions modernes, qui les mette à l'abri de pratiques dommageables de la part de concurrents peu scrupuleux.

Sans doute, des tentatives ont-elles été faites déjà en 1863 et en 1876 en vue de

<sup>(1)</sup> Communication officielle de l'Administration belge.

remédier à un mal que personne ne songeait à nier; elles demeurèrent stériles.

Le projet d'arrêté royal que le Gouvernement présente aujourd'hui à l'agrément de Votre Majesté repose sur le principe, presque unanimement admis par les milieux intéressés, qu'une seule et même loi, celle du 22 mars 1886, doit désormais assurer la protection de toutes les productions de la forme, depuis les plus humbles jusqu'aux plus sublimes, c'est-à-dire des dessins et modèles artistiques comme des dessins et modèles industriels. Toute autre solution aurait pour effet de maintenir une artificielle barrière entre le dessin « œuvre d'art pur » et le dessin « travail purement industriel » et d'abandonner aux juges le soin de décider de la nature de chaque création de la forme dont il a à connaître. Au surplus, le régime proposé ne fera que confirmer par un texte législatif l'orientation bien caractérisée de la jurisprudence actuelle.

Il est à peine besoin de noter que, si la forme donnée à un objet comportait par elle-même un résultat technique, on se trouverait en présence d'un objet tombant sous l'application de la loi sur les brevets. Pareillement, un même objet, une crosse de fusil, par exemple, est susceptible d'être protégé à la fois dans son effet technique, par un brevet, et dans son effet ornemental, comme modèle.

L'application aux dessins et modèles industriels des règles qui régissent le droit d'auteur appelle, comme second avantage, la suppression du dépôt obligatoire, formalité compliquée tant pour les intéressés que pour l'administration.

Contrairement à ce que l'on pense généralement, le dépôt n'a pas pour effet certain d'éclairer les tiers sur la question de l'appropriation privative de tel dessin ou de tel modèle. En effet, le dépôt est fait sous pli cacheté et le procès-verbal, dont il est permis

de prendre connaissance, ne donne que peu de précisions, se bornant à l'indication de l'industrie à laquelle se rapporte le dessin ou le modèle déposé.

Au demeurant, il incombe à celui qui désire créer un dessin de s'informer de la faculté qu'il a de le faire, et il est temps de réagir énergiquement contre la tendance qui consiste à copier les productions d'autrui plutôt que d'avoir recours à des dessinateurs appointés. Ce système de plagiat, particulièrement préjudiciable à une élite, prendra fin le jour où seront mises en vigueur des règles assurant par elles-mêmes et indépendamment de l'accomplissement de formalités quelconques, le respect des créations d'autrui.

La durée de la protection accordée aux dessins et modèles industriels sera celle que détermine l'article 2 de la loi du 22 mars 1886: cinquante ans après le décès de l'auteur. Ce terme ne peut paraître exagéré, attendu que la législation actuelle prévoit la perpétuité.

Quant aux personnes morales, l'application des règles proposées semble ne point devoir donner lieu à des difficultés.

Si la personne morale — une société commerciale, par exemple — tient le droit d'une personne physique, c'est le droit commun qui sera applicable. Si le dessin ou le modèle est l'œuvre d'un ou de plusieurs salariés, œuvre exécutée pour le compte de la société qui doit en être considérée comme la créatrice et la propriétaire originaire, la protection s'étendra sur une période de cinquante ans à dater de la création.

La date de la création pourra être établie par toute voie de droit et, notamment, par le procès-verbal constatant le dépôt facultatif dont il sera question ci-dessous.

Le projet répond, en outre, à toutes les exigences du point de vue international.

En ce qui concerne les droits des Belges à l'étranger, l'exercice du droit de priorité sera assuré par l'institution du dépôt facultatif; sans compter que, dans les pays signataires de l'Acte de La Haye, réglant le dépôt international des dessins et modèles, le seul dépôt au Bureau de Berne suffit.

Même protection garantie aux étrangers en Belgique et ce d'après la distinction suivante: d'une part, les ressortissants signataires de la Convention de Berne pourront se prévaloir en Belgique du bénéfice de cette Convention pour leurs dessins et modèles industriels, tout comme pour leurs dessins et modèles artistiques; d'autre part, les nationaux des pays non signataires de la Convention de Berne se verront protégés en Belgique, sous les conditions de réciprocité prévues par l'article 30 de la loi du 22 mars 1886, modifiée par celle du 5 mars 1921.

Si la formalité du dépôt cesse d'être obligatoire, il y a diverses raisons d'en prévoir cependant le maintien à titre facultatif. Outre qu'il sera dans de nombreux cas un moyen excellent et facile de fixer le fait et la date de la création du dessin ou du modèle — pour les personnes morales notamment — il servira de dépôt de base et partant de point de départ pour les dépôts à effectuer à l'étranger.

L'organisation du dépôt facultatif nécessitera, eu égard aux nombreux aspects qu'il présente, une étude qu'il y aurait danger à mener précipitamment.

Persuadé que l'adoption du régime nouveau donnera aux créateurs de dessins et modèles industriels la sauvegarde qu'ils attendent, le Gouvernement propose à Votre Majesté d'en faire sortir immédiatement les effets. Ceux qui croient devoir recourir à un dépôt jouiront provisoirement de la faculté de procéder à l'accomplissement de cette formalité aux greffes des conseils de prud'hommes compétents, dans les formes déterminées par les dispositions légales et réglementaires actuellement en vigueur; la durée de la protection étant naturellement et invariablement ramenée au délai fixé par la loi sur le droit d'auteur.

Le Gouvernement estime que les dépôts effectués antérieurement à la mise en vigueur du présent arrêté doivent continuer à être régis par les dispositions applicables au moment où ils ont été faits.

Le montant de la taxe à acquitter lors du dépôt serait de 190 francs, avec majoration d'un cinquième pour chaque unité supplémentaire faisant l'objet d'un même dépôt.

Nous avons l'honneur d'être, Sire, de Votre Majesté les très respectueux et très dévoués serviteurs :

*Le Premier Ministre,*  
G. THEUNIS.

*Le Ministre, Membre du Conseil,*  
E. FRANCOUJ.

*Le Ministre des Affaires étrangères  
et du Commerce extérieur,*  
PAUL HYMANS.

*Le Ministre de la Défense nationale,*  
A. DEVÈZE.

*Le Ministre de la Justice,*  
FR. BOVESSE.

*Le Ministre de l'Intérieur  
et Ministre de l'Agriculture  
ad interim,*  
HUBERT PIERLOT.

\* \* \*

LÉOPOLD III, Roi des Belges,

A tous, présents et à venir, Salut.

Vu la loi du 31 juillet 1934, prorogée et complétée par celle du 7 décembre de la même année, attribuant au Roi certains pouvoirs en vue du redressement économique et financier et de l'abaissement des charges publiques et, notamment, l'article 1<sup>er</sup>, n° III, c), de cette loi, ainsi conçu :

« Mettre la législation relative aux appellations d'origine et aux indications de provenance, aux marques de fabrique et de commerce et à la propriété industrielle en général, en harmonie avec les nécessités actuelles »;

Sur la proposition de Nos Ministres, qui en ont délibéré en Conseil,

*Nous avons arrêté et arrêtons :*

ARTICLE PREMIER. — Tous dessins et modèles, c'est-à-dire toutes combinaisons de lignes, de figures, de couleurs ou de formes plastiques, dessinées, appliquées, gravées, sculptées, repoussées, moulées, tissées, brodées, etc., ayant pour but de donner à un produit un aspect nouveau ou une forme originale, sont soumis aux dispositions de la loi du 22 mars 1886 sur le droit d'auteur (1).

ART. 2. — La durée de la protection est de cinquante ans à dater de la création pour les œuvres créées pour compte d'une personne morale.

ART. 3. — Un dépôt facultatif sera organisé par arrêté royal.

ART. 4. — Les articles 14 à 19 de la loi du 18 mars 1806, modifiée par la loi du 30 décembre 1925 et par l'arrêté royal du 30 juin 1933 (2), ainsi que les articles 425 à 428 du Code pénal de 1810 (3), sont abrogés pour l'avenir.

Toutefois, les dépôts de dessins et modèles industriels régulièrement effectués sous l'empire des dispositions reprises ci-dessus continueront à produire leurs effets.

#### *Dispositions transitoires*

ART. 5. — En attendant qu'il en soit disposé autrement, les dépôts facultatifs de dessins et modèles industriels pourront être effectués et seront reçus aux greffes des conseils de prud'hommes compétents.

Le dépôt en est effectué et le procès-verbal en est dressé conformément aux dispositions actuellement en vigueur.

ART. 6. — La taxe perçue au profit de l'État, à acquitter lors du dépôt de

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1888, p. 34.

(2) Voir *Propriété industrielle*, 1885, p. 24; 1926, p. 31; 1933, p. 130.

(3) Nous ne possédons pas le texte de ces dispositions.

dessins et modèles industriels est fixée à 100 francs.

Si le dépôt contient plusieurs dessins ou modèles industriels, la taxe sera majorée d'un cinquième pour chaque unité supplémentaire.

ART. 7. — Notre Ministre des Affaires économiques et Notre Ministre des Finances sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles, le 29 janvier 1935.

LÉOPOLD.

## PARTIE NON OFFICIELLE

### Études générales

#### L'AUTEUR DE L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE

(Troisième et dernier article)(1)

##### B. L'ŒUVRE NON ORIGINALE

Sous ce titre, nous désignons les œuvres cinématographiques tirées d'une autre œuvre préexistante dont elles sont la reproduction transformée en vue de la projection sur l'écran, conformément aux besoins de l'art cinématographique. Il s'agit donc ici de films véritables protégés comme tels, et non pas de simples photographies d'actualités n'impliquant aucune activité créatrice. L'article 14, alinéa 2, de la Convention de Berne révisée emploie, il est vrai, le mot « original » dans le sens qui oppose l'œuvre cinématographique à la simple photographie. Mais à l'alinéa 3 du même article, l'expression « œuvre originale » se rencontre dans le sens d'œuvre créée directement pour le cinéma sans qu'une œuvre antérieure ait été transformée à cet effet par le moyen de l'adaptation. L'œuvre cinématographique non originale dont nous allons parler est une création qui n'est pas entièrement nouvelle mais trouve son origine dans une œuvre antérieure, laquelle est transformée en film.

Il est souvent fort difficile de dire si une œuvre cinématographique qui s'inspire d'une œuvre préexistante (roman, drame) constitue vraiment une *reproduction transformée* de cette œuvre première. Aucune règle spéciale ne peut être formulée. Tout rappel quelconque d'une œuvre antérieure n'est pas un emprunt sujet à autorisation. Si le fabricant du film se borne à reprendre l'idée

(1) Voir *Droit d'Auteur* des 15 mai et 15 juin 1935, p. 53 et 64.

générale d'un drame et la conduit, à travers des développements personnels, à une conclusion nouvelle, il n'y a pas reproduction, ni même reproduction transformée (remaniement). D'autre part, il ne serait pas admissible de s'approprier la structure essentielle d'une pièce de théâtre et de n'y apporter que les modifications nécessitées par la technique du cinématographe. Des changements de cette nature n'empêcheraient pas l'adaptation cinématographique d'être un plagiat, si les éléments essentiels de l'œuvre dramatique, la suite des épisodes ou l'explication et la psychologie des personnages sont les mêmes dans les deux ouvrages. Ici aussi, il importe d'appliquer la règle de l'article 12 de la Convention de Berne révisée, qui stipule que les changements, additions et retranchements *non essentiels* ne sont pas décisifs pour libérer un adaptateur non autorisé du grief fondé sur l'appropriation indirecte illicite.

Lorsqu'une œuvre cinématographique implique la transformation d'une autre œuvre protégée déjà existante (que nous appellerons l'œuvre originale), toute utilisation du film est naturellement subordonnée au consentement de l'auteur de l'œuvre originale mise à contribution. Celui-ci n'a donc pas seulement à permettre que son œuvre soit utilisée pour la confection du film, il doit encore ratifier toute autre utilisation de l'œuvre cinématographique créée à l'aide de son œuvre à lui. Ces diverses prérogatives de l'auteur de l'œuvre originale sont énumérées l'une à côté de l'autre dans l'article 14, alinéa 1, précisément parce qu'elles sont différentes et souvent exercées d'une manière distincte (la reproduction et l'adaptation par les cinéastes sont une chose, la présentation du film en est une autre). On entend souvent dire que l'autorisation donnée par l'auteur de l'œuvre originale de tirer de cette dernière un film englobe toujours, et comme allant de soi, le consentement à la présentation ou projection, puisque le film est fabriqué à seule fin d'être projeté sur l'écran. Il faut répondre à cela que l'auteur de l'œuvre originale n'est souvent pas du tout en mesure d'accorder la permission d'exécuter, parce que pour certaines catégories d'œuvres, il aura cédé cette prérogative, dès le début, aux organisations des auteurs. Tous les droits d'exécution sur les œuvres musicales, on le sait, passent, dès la création de l'œuvre, à la société de perception à laquelle appartient l'auteur, conformément aux statuts de celle-ci. Cette cession, il est vrai, n'est stipulée que pour

obtenir un effet à l'encontre des tiers : dans les rapports entre l'auteur et la société de perception, il n'y a qu'un mandat relatif à l'administration et à l'exploitation du droit. Mais on aurait tort de vouloir en déduire que le compositeur conserve son droit d'autoriser l'exécution du film sonore, parce qu'il ne s'agirait pas de l'exécution d'une œuvre musicale non transformée, mais au contraire de celle d'une œuvre transformée ensuite de l'incorporation à un film. En effet, la cession aux sociétés de perception embrasse le droit d'exécuter l'œuvre non seulement en sa forme primitive, mais aussi en une forme remaniée (par exemple après une adaptation à l'écran). Sans doute, l'appartenance de l'auteur à une société de perception et la cession des droits d'exécution qui en découle laissent intact le droit du cédant de remanier son œuvre ou bien d'autoriser un tiers à le faire : c'est pourquoi l'auteur de l'œuvre originale peut toujours consentir à ce que celle-ci soit enregistrée dans un film. Mais une telle autorisation n'englobe pas celle de présenter le film : le droit de présentation est un droit à part, et dont dispose la société de perception en tant qu'il s'agit du droit musical dont elle assume seule la gestion. Certains ont estimé trop large cette manière d'interpréter les prérogatives de la société de perception : le mandat de celle-ci, disaient-ils, n'annihilait pas le droit de disposition de l'auteur; autrement l'auteur n'aurait pas même le droit d'organiser, sans le consentement de la société, un concert public consacré exclusivement à ses propres œuvres. Mais cette conséquence, inévitable en effet, ne saurait être critiquée, attendu que le produit de l'exécution de l'œuvre doit profiter intégralement à l'ensemble des auteurs et ne peut être distribué que selon les statuts. En conséquence, les auteurs n'ont pas le droit d'utiliser ce produit *uti singuli* en faveur de leur patrimoine.

Cette séparation du droit d'enregistrer une œuvre musicale dans un film sonore d'avec le droit d'exécuter ladite œuvre par le moyen du film conduit à ceci : le propriétaire de cinéma qui a acquis le droit de projeter le film sur son écran en s'adressant au fabricant (ou à l'agent que le fabricant a chargé de la diffusion du film, soit au loueur de films comme on l'appelle), ce propriétaire de cinéma, disons-nous, doit encore acquérir le droit d'exécuter la musique contenue dans le film sonore, droit qui ne lui sera concédé par la société de perception que moyennant un tantième sur les recettes de la

présentation. Cette situation juridique a été reconnue par les cinémas dans plusieurs territoires importants pour le marché des films, et a conduit à la conclusion de contrats collectifs entre l'industrie cinématographique, les associations des « consommateurs » de musique et les organisations des auteurs, contrats qui consacrent le droit de ces dernières de percevoir des tantièmes.

Dans certains pays où règne en faveur des fabricants d'instruments mécaniques une licence obligatoire grâce à laquelle, dans telles circonstances données, une œuvre musicale peut être fixée sur de semblables instruments et exécutée à l'aide de ceux-ci sans l'autorisation de l'auteur, il a été essayé d'étendre cette licence aux films sonores, vu que, disait-on, le film sonore entraînait, lui aussi, la fixation d'une ou plusieurs œuvres musicales sur un instrument mécanique et l'exécution desdites œuvres au moyen de cet instrument. Mais l'assimilation du film sonore aux appareils visés par l'article 13 de la Convention de Berne révisée ne soutient pas l'examen. Elle remonte à l'époque des premiers films sonores, alors que la partition musicale était en quelque sorte juxtaposée aux images, et que des disques phonographiques tournaient comme accompagnement synchronique de la bande visuelle. Aujourd'hui la musique et les images sont enregistrées par un seul et même procédé : ondes visuelles et ondes sonores (ces dernières transformées également en ondes visuelles) passent simultanément devant l'objectif. De plus, la musique et les images sont maintenant si intimement liées qu'elles forment ensemble une œuvre commune, et qu'il est devenu impossible de parler d'un côté de l'exécution de la musique et de l'autre de la projection des images. La licence obligatoire, que l'article 13 de la Convention de Berne révisée prévoit uniquement pour les œuvres musicales, ne saurait donc être étendue à des œuvres composées d'éléments divers dont la musique n'est même pas le plus important. Une pareille extension serait d'autant moins recommandable que l'adaptation d'une œuvre musicale à une œuvre artistique (film visuel) expose le droit moral du compositeur à bien plus de risques que la fixation sur des instruments de musique mécaniques. L'adaptation cinématographique entraîne régulièrement d'importants changements dans l'œuvre utilisée, cela afin de tenir compte des nécessités de l'écran. La musique, une fois qu'elle entre dans la composition d'un film, rencontre une ambiance qui sou-

vent ne lui convient pas du tout. Ce serait donc une injustice insupportable que d'obliger le compositeur à accepter sans droit de contrôle l'altération de son œuvre par des tiers agissant sous le couvert de la licence obligatoire, ou de lui imposer une atteinte à son intérêt moral par le fait que sa composition n'est pas présentée dans un cadre adéquat. La fabrication des disques n'implique pas le même danger : elle est un procédé mécanique au cours duquel l'œuvre musicale ne subit aucun changement essentiel. Au surplus, le fabricant a lui-même un grand intérêt à assurer le meilleur enregistrement possible de l'œuvre et de l'interprétation (qui ne font qu'un en la circonstance) : l'arbitraire dans l'adaptation, les altérations de l'œuvre musicale ne sont pas à craindre ici ou, en tout cas, beaucoup moins que dans le domaine du cinématographe. Il existe donc une importante raison tirée de la nature diverse des deux adaptations cinématographique et phonographique pour refuser d'appliquer aux films, par analogie, la disposition relative à la licence obligatoire. Nous avons pris soin d'introduire dans le programme de la Conférence de Bruxelles une proposition tendant à soustraire expressément les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques à la licence obligatoire de l'article 13, alinéa 2, de la Convention de Berne révisée. A vrai dire, nous croyons notre opinion fondée déjà *de Conventione lata*. Mais une précision ajoutée au texte conventionnel ne nuirait pas, vu la portée des intérêts engagés.

L'assentiment de l'auteur d'une œuvre musicale préexistante à l'utilisation de celle-ci dans un film ne donne pas à l'entrepreneur cinématographique le droit de disposer de l'œuvre d'autre manière, par exemple dans un film postérieur, ni la faculté d'exécuter la musique en dehors de toute attache avec le cinéma. Une exploitation de l'œuvre qui ne serait pas celle qu'a autorisée l'auteur reste toujours réservée à ce dernier. Même si la cession, au lieu de viser l'adaptation à un film déterminé, devait être rédigée en des termes généraux, il conviendrait néanmoins de rechercher quelle est l'étendue de l'aliénation consentie par l'auteur, d'après le but que les parties devaient raisonnablement poursuivre en prenant leurs arrangements. De toute façon, on admettra que l'auteur cédant n'aura pas eu l'idée d'accorder au fabricant de films le droit d'utiliser son œuvre à d'autres fins que pour la confec-

tion du film concret envisagé lors de la conclusion du contrat.

Une question particulièrement importante est celle du droit moral de l'auteur original à l'égard du film qui a été tiré de son œuvre avec son autorisation. En principe, l'auteur original pourra invoquer le droit garanti par l'article 6<sup>bis</sup> de la Convention de Berne révisée même dans ce cas, alors qu'il aura consenti à une utilisation entraînant d'habitude de notables changements de l'œuvre. L'adaptation d'un roman ou d'une pièce de théâtre à l'écran ne va pas, en général, sans de profondes modifications de l'œuvre originale, attendu que l'œuvre cinématographique obéit à d'autres lois que le roman ou l'œuvre dramatique. C'est pourquoi les entreprises cinématographiques se font toujours céder par les auteurs le droit de modifier librement l'ouvrage dont ils se proposent de tirer un film. Même si une stipulation de ce genre manquait dans un contrat d'adaptation cinématographique, l'auteur de l'œuvre originale devrait en tout cas accepter les modifications qu'entraîne chaque mise à l'écran d'une œuvre préexistante, conformément aux besoins du cinéma qui sont connus des initiés. Toutefois, quelles que soient les possibilités accordées aux cinéastes de modifier l'œuvre originale, elles ne pourront jamais aller jusqu'à blesser gravement la réputation de l'auteur. Une disposition légale qui attribuerait au fabricant du film un pouvoir discrétionnaire de modifier l'œuvre (voir le projet de loi de M. Willy Hoffmann, art. 33) serait en contradiction avec l'article 6<sup>bis</sup> de l'Acte de Rome. Quand la limite des changements acceptables sera-t-elle franchie ? C'est là, naturellement, une question de fait que le juge appréciera. Aussi l'entrepreneur cinématographique ne pourra-t-il pas avoir la certitude absolue que le droit moral de l'auteur ne s'affirmera pas victorieusement, même si les changements apportés à l'œuvre ne lui semblent pas, de son point de vue de cinéaste, de nature à léser sensiblement les intérêts moraux de l'auteur. Cette situation juridique incertaine est considérée par l'industrie cinématographique comme tout à fait insupportable. La fabrication d'un film exige des capitaux si importants que l'entrepreneur ne saurait assumer le risque de se voir interdire la présentation cinématographique, ensuite de l'opposition formée par l'auteur de l'œuvre originale, lequel se sentirait atteint dans sa réputation. Dans tous les congrès nationaux ou internationaux de l'indus-

trie cinématographique le vœu revient d'échapper à ce danger au moyen d'une disposition législative ou de droit international conventionnel, selon laquelle l'entrepreneur ou producteur serait déclaré l'unique auteur de l'œuvre cinématographique. Mais ce chemin ne mènerait pas au but. Même si la loi désignait le producteur comme l'auteur du film, le droit de celui qui a composé l'œuvre dont le film est tiré demeurerait intact. Lorsqu'une œuvre est protégée en soi, mais qu'elle constitue simplement la transformation d'une œuvre préexistante, la protection qui lui est conférée existe toujours « sans préjudice des droits de l'auteur original ». Or, le droit de l'auteur original tend essentiellement à interdire toute reproduction de l'œuvre, même la reproduction transformée, dès l'instant où l'autorisation de reproduire fait défaut ou que celle-ci étant acquise, la reproduction viole le droit moral dudit auteur original. Si l'industrie cinématographique tient à obtenir la situation sûre dont il a été parlé plus haut, elle doit s'engager sur la voie tracée par Hoffmann dans son projet de loi allemand sur le droit d'auteur, projet qui accorde expressément à l'entrepreneur cinématographique, par un texte spécial, le droit de procéder à *toutes* modifications quelconques de l'œuvre sur laquelle il a reçu la permission de travailler afin d'en tirer un film. M. Hoffmann concède avec raison, dans son exposé des motifs, que la reconnaissance d'un droit d'auteur originaire en faveur de l'entrepreneur *ne tranche pas* la question de savoir si l'auteur de l'œuvre adaptée à l'écran n'a pas, néanmoins, le droit de s'opposer aux modifications. Un texte autorisant *n'importe quel* changement impliquerait la négation complète du droit moral de l'auteur original à l'encontre du producteur cinématographique qui fait exécuter la reproduction transformée (le film). Cette solution serait contraire à l'article 6<sup>bis</sup> de l'Acte de Rome, article qui oblige tous les pays de l'Union à sanctionner le droit moral dans l'étendue prévue par la Convention. L'alinéa 2 de l'article 6<sup>bis</sup> laisse aux législations nationales uniquement la liberté de régler les conditions d'exercice dudit droit et les moyens de recours pour en assurer la sauvegarde. Mais une mesure qui annihile entièrement le droit moral ne peut pas être envisagée comme une condition d'exercice de ce droit. Ainsi donc la proposition d'attribuer au producteur un droit d'auteur originaire sur le film *ne permettrait pas* d'atteindre le but essentiel en vue duquel elle

est formulée. C'est pourquoi il ne conviendrait pas non plus de déroger en la circonstance aux principes généraux du droit d'auteur et de conférer la qualité d'auteur à un entrepreneur ne déployant pas une activité intellectuelle créatrice.

Cela dit, nous ajoutons que les désirs légitimes de l'industrie cinématographique ne devraient pas se voir refuser toute audience, et qu'il faudrait rechercher d'autres moyens de les satisfaire, afin de remédier aux défauts de la situation actuelle. Le producteur court le risque qu'une interdiction immédiate l'empêche de présenter publiquement un film fabriqué à très grands frais. Devant un tel danger, il est certainement fondé à réclamer des garanties spéciales, afin que l'interdiction ne puisse pas être prononcée sans motif. Dans de nombreuses lois internes, elle est prévue à titre de mesure provisionnelle, avant que le juge compétent n'ait rendu sa décision sur le fond du droit. De semblables mesures peuvent causer un dommage énorme à l'entrepreneur cinématographique. En effet, le film doit être exploité dès qu'il est terminé; l'actualité joue ici un rôle fort important; de plus, les dépenses publicitaires très élevées sont perdues si la présentation du film est différée. La mesure provisionnelle portant interdiction de projeter le film ne devrait donc être ordonnée que moyennant un cautionnement assez élevé pour compenser le dommage auquel est exposé le producteur, si l'action intentée devant le tribunal compétent aboutit à un échec de l'auteur-demandeur. Car il n'est vraiment pas possible de mettre à la charge de l'entrepreneur le risque de ne trouver chez l'auteur aucune récupération, une fois le jugement au fond rendu en faveur du premier, à l'issue d'un procès qui aura pu durer très longtemps. — Les intérêts légitimes de l'entrepreneur cinématographique commandent encore autre chose: il importe que l'auteur de l'œuvre originale dont un film est tiré fasse valoir son droit moral sans tarder, dès qu'il est à même de constater la modification inadmissible subie par cette œuvre dans l'adaptation cinématographique. A cet effet, lorsqu'une œuvre préexistante est adaptée à l'écran, l'auteur original devrait être invité à la première présentation d'essai du film, afin d'avoir l'occasion de faire aussitôt les critiques que lui suggérera éventuellement le travail des cinéastes. Il serait alors entendu que toute opposition qui se manifesterait plus tard serait écartée d'emblée. Les lois nationales pourraient exprimer cette idée dans une disposition déclarant irre-

cevables les critiques faites à un film, lorsque celles-ci n'auront pas été énoncées au moment où la personne lésée a eu l'occasion de se rendre compte des atteintes dont elle se plaint. Si, par la suite, l'auteur invoque nonobstant son droit moral, l'entrepreneur n'aura qu'à prouver qu'il a convié l'auteur original à examiner l'adaptation cinématographique à une date déterminée: cette preuve suffira pour faire échouer la prétention de l'auteur, à moins que celui-ci ne démontre qu'il a attaqué le film à la date de l'examen. Si même une règle aussi stricte pour l'exercice du droit de contrôle et de veto ne pouvait pas être déduite des principes juridiques ordinaires, les circonstances particulières de l'industrie cinématographique et l'importance des intérêts qui sont en jeu justifieraient ici une prescription spéciale et sévère dans le sens indiqué.

\* \* \*

En embrassant d'un coup d'œil, au moment de finir, le problème de l'auteur de l'œuvre cinématographique, nous devons malheureusement reconnaître qu'une solution qui lui serait donnée par une disposition uniforme introduite dans la Convention est tout à fait impossible. D'un côté, parce que certaines législations (par exemple celles de la Pologne et du Portugal) considèrent l'entrepreneur, pour qui l'œuvre cinématographique est créée, comme le seul auteur de celle-ci, et qu'une telle solution serait certainement repoussée par la majorité des pays contractants. — Mais il faut encore mentionner une autre raison: sur deux points décisifs pour déterminer l'auteur d'une œuvre cinématographique, les législations unionistes diffèrent sensiblement entre elles, et une unification sous l'égide d'un texte conventionnel se heurterait aux plus grands obstacles. Ces deux points concernent la création d'une œuvre littéraire ou artistique par un représentant, et la définition de la collaboration. Aux termes de l'article 5, chiffre 1, lettre b), de la loi britannique de 1911 sur le *copyright*, lorsque l'auteur est l'employé d'une autre personne, le droit d'auteur originaire sur les œuvres créées par l'employé dans l'exercice de ses fonctions appartient à l'employeur. En conséquence, les intérêts de l'entrepreneur sont suffisamment sauvegardés en Grande-Bretagne, où le besoin d'édicter des dispositions allant plus loin dans le sens indiqué n'existe pas. Mais d'autres pays seraient hostiles à la conception anglaise de l'employeur qui acquiert originairement le droit d'auteur né de

l'activité créatrice de son employé. En outre, les pays contractants ne résolvent pas tous de la même manière la question de savoir si le compositeur qui a écrit, sur commande de l'entrepreneur, une partition pour un film, laquelle est d'ailleurs susceptible d'une exécution séparée, a droit ou non au traitement réservé aux collaborateurs du film. Nous répondrions par l'affirmative, mais l'opinion contraire prévaut dans certains pays. Pris dans son ensemble, le problème de la collaboration ne se prête pas à une solution uniforme portant effet sur le terrain international. La même conclusion s'impose par conséquent pour la détermination de l'auteur de l'œuvre cinématographique. Si regrettable que soit ce résultat négatif, nous ne voyons pas comment on pourrait trouver autre chose.

La seule mesure unificatrice à prendre actuellement pour améliorer la situation juridique de l'entrepreneur, et pour favoriser en quelque manière ses intérêts légitimes, consisterait à ajouter à l'article 14, comme nous proposons de le faire dans notre programme primitif pour la Conférence de Bruxelles, une clause selon laquelle l'entrepreneur qui édite une œuvre cinématographique est autorisé à faire valoir, contre les tiers et en son propre nom, les droits des auteurs collaborateurs de l'œuvre (v. *Droit d'Auteur* du 15 février 1934, p. 15, 3<sup>e</sup> col.).

## Correspondance

### Lettre de Belgique

*Le nouveau régime belge de la protection des dessins et modèles*



COPPIETERS DE GIBSON,  
Avocat à la Cour d'appel de Bruxelles,  
Délégué de la Belgique aux Conférences  
de La Haye et de Londres.

## Congrès et assemblées

X<sup>e</sup> CONGRÈS  
DE LA CONFÉDÉRATION INTERNATIONALE DES  
SOCIÉTÉS D'AUTEURS ET COMPOSITEURS  
(SÉVILLE, 6-11 mai 1935)

Nous avons publié dans le *Droit d'Auteur* du 15 juin 1935, p. 72, les résolutions prises à Séville en ce qui concerne la Convention de Berne révisée. Nous y ajoutons ci-dessous quelques autres résolutions, également votées à Séville, et qui visent, d'une part, le Congrès international du film réuni à Berlin du 25 avril au 3 mai 1935, d'autre part, les relations des sociétés d'auteurs avec les usagers et les exploitants.

### *Congrès international du film à Berlin <sup>(1)</sup>*

La Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs, réunie en congrès à Séville, ayant pris connaissance, dans sa séance du 10 mai, des résultats du Congrès international du film à Berlin <sup>(2)</sup>, dans lequel étaient uniquement représentés les producteurs de films et les directeurs de salles cinématographiques, repousse à l'unanimité des quarante-et-une sociétés présentes les conclusions dudit Congrès, en ce qui concerne l'injustifiable doctrine affirmée par les industriels et commerçants du film en matière de propriété littéraire et artistique,

s'élève avec énergie contre les propositions adoptées par ledit Congrès de Berlin, propositions qui constituent des atteintes inadmissibles aux droits moraux et matériels des auteurs et compositeurs et qui, si elles étaient retenues, non seulement rendraient impossible toute entente souhaitable par les deux parties, entre auteurs et producteurs, mais encore seraient gravement préjudiciables au développement de l'art cinématographique.

<sup>(1)</sup> Voir *Inter-Auteurs* de mai 1935, p. 31.

<sup>(2)</sup> Voir *Droit d'Auteur* du 15 juin 1935, p. 71.

*Relations avec les usagers et les exploitants* <sup>(1)</sup>

Après avoir entendu le rapport de S. E. Dino Alfieri sur « Les auteurs et les organisations nationales et internationales d'auteurs dans leurs relations avec les usagers et les exploitants », l'assemblée a adopté à l'unanimité la résolution suivante :

« En présence des diverses interprétations qui tendent de plus en plus à s'accréditer, concernant les droits des auteurs, tant en ce qui concerne les rapports des auteurs et de leurs sociétés avec les usagers (théâtres, salles de cinéma, établissements publics, etc.), qu'avec les exploitants (industries du cinéma, de la radio, du gramophone, etc.), la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs croit nécessaire de rappeler la doctrine de ses sociétés, établie non seulement pour le respect de ses revendications professionnelles particulières, dont la légitimité est d'ailleurs incontestée, mais encore pour servir à la fois les intérêts de la collectivité dans le domaine de la culture et de l'art.

« En ce qui concerne les rapports avec les usagers et, d'une façon générale, la question de la perception des droits d'auteur, la doctrine de la Confédération est la suivante :

« 1° Il n'est pas admissible de confondre l'idée de protection des intérêts de la collectivité et de la culture des masses avec l'idée de protection des intérêts particuliers des usagers.

« 2° L'intérêt de la collectivité est amplement sauvegardé par la limitation de durée du droit d'auteur, de sorte que de vastes répertoires d'œuvres de l'esprit peuvent être librement exécutés en public, même dans un but lucratif, ainsi que par la liberté de disposition permettant, chez les particuliers et dans les familles, d'exécuter toutes les œuvres, y compris celles qui sont encore soumises au droit exclusif d'auteur.

« 3° Dans le domaine du droit d'auteur, l'institution de la licence légale n'est donc pas justifiée.

« De toute façon, même dans le cas où, dans l'intérêt supérieur de la collectivité (par exemple pour l'utilisation d'une œuvre dans l'enseignement public), le droit exclusif et absolu de l'auteur doit permettre des limitations, le droit à une compensation équitable en faveur de l'auteur doit toujours être reconnu par la loi.

« 4° Le droit de présentation, de représentation et d'exécution constitue ac-

tuellement le seul profit appréciable de l'œuvre musicale, aussi bien pour l'auteur que pour l'éditeur qui imprime et lance l'œuvre.

« Par conséquent, le droit d'exécution doit être défendu non seulement en principe, mais aussi en ce qui concerne sa valeur commerciale concrète. A cet égard, les tarifs généralement appliqués sont bien au-dessous de la valeur économique de l'œuvre, objet de la concession, et les attaques dirigées contre les sociétés d'auteurs sont absolument infondées et injustifiées.

« 5° Les sociétés d'auteurs sont des organismes indispensables, spécialement dans le domaine de l'établissement et de la perception des droits de représentation et d'exécution. Elles apportent en outre des bénéfices considérables à la collectivité et aux usagers.

« Ce sont des organismes indispensables en ce sens que chaque auteur et ses ayants cause n'ont pratiquement pas la possibilité de fournir directement les licences aux innombrables usagers (théâtres, cinémas, dancings, variétés, etc.), qui désirent représenter ou exécuter une œuvre dans son pays d'origine et dans les pays étrangers où elle est protégée; surtout aujourd'hui où l'invention des moyens mécaniques et physico-chimiques a rendu l'exploitation des œuvres littéraires, dramatiques et musicales très vaste.

« Ce sont aussi des organismes utiles à la collectivité, car ils assument un rôle de haute valeur morale en garantissant à l'auteur le plus modeste une compensation, même minime, si ses œuvres sont exécutées; ce sont en outre des organismes utiles parce qu'ils permettent aux usagers d'utiliser légalement de vastes répertoires musicaux et dramatiques sans être obligés de rechercher pour chaque œuvre particulière quel est l'auteur, le compositeur, l'éditeur, le traducteur, l'ayant cause de l'un ou de l'autre, quel est le pays d'origine de l'œuvre, si la protection existe ou non, etc. De sorte que si les sociétés d'auteurs n'existaient pas, les lois de protection du droit d'auteur resteraient sans possibilité pratique d'exécution; d'autre part, les usagers devraient supporter des dépenses énormes pour l'individualisation des droits, pour le règlement des litiges auxquels ils se heurteraient nécessairement, et ils seraient complètement paralysés dans leur activité commerciale.

« En ce qui concerne les rapports avec les industries qui réalisent et exploitent les productions de l'esprit, le Congrès de la Confédération internationale des so-

ciétés d'auteurs et compositeurs affirme les principes suivants :

« 1° Dans le domaine des œuvres de l'esprit, on ne peut admettre une paternité qui ne soit pas celle de la personne physique du créateur de l'œuvre et c'est à ce dernier que doit toujours être originellement attribué le droit d'auteur.

« L'entreprise industrielle ne peut donc jamais être considérée comme auteur, ni être titulaire originel des droits d'auteur.

« 2° L'œuvre de l'esprit n'est pas une marchandise dont la vente fait perdre entièrement la disponibilité. C'est une émanation de la personnalité de l'auteur et c'est à celui-ci que doit être reconnu le droit de suivre le développement de son œuvre.

« Le droit moral de l'auteur doit toujours être intégralement sauvegardé dans le domaine commercial, l'auteur doit toujours être associé au sort de son œuvre, ce qui exclut tout paiement à forfait de la part des entreprises industrielles, mais impose un pourcentage sur les profits directs ou indirects de l'exploitation de l'œuvre.

« Toutefois, étant donné les principes ci-dessus, il faut affirmer que les auteurs se trouvent liés aux industries susdites par des intérêts communs ayant pour objet l'exploitation économique de l'œuvre comme cela a déjà été reconnu dans les rapports avec l'industrie de l'édition.

« C'est le public, particulièrement les usagers, qui représente la source du rendement commercial de l'œuvre. Les sociétés d'auteurs ont donc intérêt à établir un front commun en face du public qui paie, en éliminant tous les points de friction qui, depuis plusieurs années, se sont manifestés dans le domaine intérieur et dans le domaine international.

« Ces principes étant énoncés, le Congrès estime qu'une réunion des mandataires qualifiés des parties intéressées, sous forme de conférence internationale mixte, pourrait résoudre les problèmes dont les conceptions sont encore sur quelques points divergentes.

« A cet effet, le Congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs donne mandat au Bureau confédéral de prendre contact avec les organismes internationaux professionnels de l'industrie en vue de réaliser ladite conférence mixte. »

En outre, après avoir entendu le rapport de S. E. Dino Alfieri et adopté la résolution ci-dessus, le Congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs a décidé

(1) Voir *Inter-Auteurs* de mai 1935, p. 29.

« de porter à la connaissance de tous les gouvernements des pays dont les sociétés font partie de la Confédération le vœu concernant la doctrine de la Confédération touchant le droit d'auteur et les relations des auteurs d'une part et des usagers et exploitants de leurs œuvres d'autre part, telle qu'elle est fixée dans ledit rapport ».

Enfin, sur la proposition de M. Denys Amiel, l'assemblée confédérale a adopté à l'unanimité la résolution suivante :

« Ayant entendu le rapport de Son Excellence Dino Alfieri, Président de la Société italienne des auteurs et éditeurs, le Congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs estime que le premier et indispensable travail pratique des sociétés d'auteurs pour arriver à faire respecter leurs légitimes exigences est de réaliser au sein même des sociétés une union absolue de tous les membres — et cela dans l'intérêt commun —, même si l'obéissance aux règles générales doit entraver la satisfaction de quelques intérêts particuliers. A cet effet, le Congrès invite les sociétés adhérant à la Confédération à prendre toutes mesures nécessaires à la réalisation de cette unité et, sur le plan international, le Congrès donne mandat au Bureau de la Confédération, en accord avec la Commission de la solidarité interfédérale et le Conseil confédéral professionnel, de prendre toutes dispositions utiles. »

**CONSEIL PERMANENT**

POUR LA

**COLLABORATION INTERNATIONALE DES COMPOSITEURS**

(Réunion de HAMBOURG du 6 juin 1935)

*Résolution concernant le Congrès international du film de Berlin*

Le Conseil permanent pour la collaboration internationale des compositeurs<sup>(1)</sup>, se référant au Congrès international du film, qui a eu lieu à Berlin du 25 avril au 3 mai écoulé,

a constaté :

a) que ledit Congrès a été exclusivement réservé aux producteurs des films et aux gérants des théâtres du cinéma;

(1) Cette association, qui a entre autres pour but de sauvegarder les intérêts moraux des compositeurs, groupe les représentants des compositeurs dans les pays suivants : Allemagne, Autriche, Belgique, Danemark, Espagne, Finlande, France, Grande-Bretagne, Hongrie, Italie, Islande, Norvège, Pologne, Portugal, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Yougoslavie. — Le Secrétaire général en est M. Kurt Atterberg, qui a bien voulu nous communiquer le texte de la résolution que nous publions. (Réd.)

b) qu'aucun représentant des compositeurs de musique autorisé et aucun représentant de la Société des auteurs n'a pris part à ce Congrès;

c) que, par conséquent, les décisions prises à l'occasion dudit Congrès en ce qui concerne le droit d'auteur du cinéma sont unilatérales, et ne peuvent ni ne doivent toucher ni compromettre en aucune façon les intérêts moraux et matériels des compositeurs.

Cela dit :

a) Le Conseil permanent trouve très étrange qu'à un congrès d'une industrie qui implique et comprend la collaboration des compositeurs de musique, aucun représentant de cette catégorie d'artistes n'ait été invité.

b) Le Conseil permanent proteste vivement contre cette omission et s'oppose aux décisions du Congrès international du film à Berlin, en ce qui concerne la propriété littéraire et artistique.

c) Le Conseil permanent se déclare en plein accord avec les décisions prises par la Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et des compositeurs au Congrès de Séville, le 10 mai 1935.

Hambourg, le 6 juin 1935.

Le Président :

(Sig.) ADRINO LUALDI.

Le Secrétaire général :

(Sig.) KURT ATTERBERG.

**Jurisprudence**

FRANCE

OEUVRÉS MUSICALES. DROIT DE CITATION. REPRODUCTION DE DEUX MESURES D'UNE PARTITION D'OPÉRA DANS UNE CHANSON DE CARACTÈRE DIFFÉRENT. EFFET COMIQUE ET PARODIQUE. PAS D'ATTEINTE AU DROIT D'AUTEUR EXISTANT SUR L'OPÉRA. PAS D'ACTE DE CONCURRENCE DÉLOYALE.

(Tribunal de commerce de la Seine, 5<sup>e</sup> chambre, 26 juin 1934. — Société Raoul Breton & C<sup>ie</sup> c. Choudens. (1))

*Le fait de reproduire dans une chanson (Couchés dans le foin) deux mesures d'un opéra-comique (Carmen) ne constitue pas une atteinte à la propriété de l'éditeur de cet opéra-comique et ne lui cause aucun préjudice : la chanson, œuvre légère, fantaisiste, ayant un caractère propre et original, ne saurait être considérée comme une contrefaçon, même partielle, de l'opéra-comique, qui constitue une œuvre essentiellement dramatique où se trouvent exprimées les passions les plus violentes.*

(1) Voir Gazette du Palais du 26 octobre 1934.

*D'ailleurs, les auteurs et compositeurs de la chanson, bien loin d'exercer la moindre concurrence soit artistique, et alors préjudiciable à la réputation du compositeur de l'opéra-comique, soit commerciale, et alors dommageable aux intérêts de son éditeur, ne pouvaient rechercher un effet parodique en insérant ces deux mesures qu'auprès des initiés pouvant goûter la citation (ce qui rendait superflu, dans le cas où elle eût été possible, la mention du nom du compositeur), et ainsi, au lieu de nuire, le succès de la chanson souligne, en quelque sorte, celui de l'opéra-comique.*

Le tribunal,

Attendu qu'il est acquis aux débats que la Société Raoul Breton & C<sup>ie</sup> (ci-après par abréviation Breton) a édité une chanson intitulée *Couchés dans le foin...*, dont d<sup>lle</sup> Mireille Hartusch, dite Mireille, a composé la musique sur des paroles du sieur Jean Franc-Nohain; que Chevrier et Leroy, agissant en qualité de copropriétaire de la maison d'éditions Choudens (ci-après par abréviation Choudens), ont fait procéder, les 6 et 26 avril 1933, à la saisie-contrefaçon de partitions de ladite chanson dans les bureaux et magasins de Breton; que, de plus, Choudens s'est opposé au versement par la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (ci-après désignée par les lettres initiales S.A.C.E.M.) à Breton des sommes représentant les droits d'exécution publique de *Couchés dans le foin...* et a obtenu de la S.A.C.E.M. la mise en réserve de ces sommes;

Attendu que, dans ces circonstances de fait, par exploits des 12 et 17 juin 1933, Breton requiert la mainlevée de la saisie susvisée, la remise des exemplaires saisis, l'adjudication de divers dire et juger, et demande le paiement de dommages-intérêts; que, d'autre part, par conclusions motivées, Choudens, soutenant la non-recevabilité et le mal-fondé des demandes de Breton, réclame reconventionnellement le paiement de pourcentages sur les droits perçus par la S.A.C.E.M. à l'occasion de l'exécution de la chanson, origine du présent litige, l'allocation de dommages-intérêts, ainsi que le bénéfice de plusieurs dire et juger;

Sur les conclusions et la demande reconventionnelle de Choudens : Attendu qu'aux demandes dirigées contre lui, Choudens oppose et fait plaider que les coauteurs de *Couchés dans le foin...* auraient illicitement reproduit à deux reprises dans leur œuvre un des passages capitaux de l'opéra-comique de Bizet, connu sous le nom de *Carmen*; que cet

emprunt constituerait une contrefaçon dont Choudens, propriétaire des droits d'édition de *Carmen*, pourrait valablement demander réparation; qu'il convient d'examiner tout d'abord le bien-fondé de cette prétention;

Attendu qu'en ce qui touche Choudens, éditeur de musique, le droit à la réparation ne peut s'établir que par l'existence d'un dommage; que, dans la présente espèce, le dommage naîtrait de l'intention des coauteurs de la chanson incriminée de tirer profit de la reproduction de *Carmen* au préjudice du propriétaire de l'œuvre contrefaite, préjudice pouvant résulter de ce que, soit par la mise en vente, soit par toute autre voie mercantile, telle que l'exécution publique, la reproduction tiendrait lieu d'une partie de l'original, non seulement en rappelant aux lecteurs, spectateurs ou auditeurs la pensée du premier compositeur, mais surtout et essentiellement en leur procurant une impression semblable à celle que cet artiste a voulu produire;

Attendu qu'il ne saurait être sérieusement soutenu que Mireille et Franc-Nohain ont eu une pareille intention, ni que l'œuvre résultant de leur collaboration puisse susciter une telle réaction dans l'esprit des auditeurs; que s'il n'est même pas contesté qu'un passage de *Couchés dans le foin...* reproduise assez fidèlement le dessin mélodique de deux mesures des *Couplets* du *Toréro* de l'opéra-comique *Carmen*, les possibilités du rapprochement sont limitées aux quelque 10 notes composant ce dessin mélodique, les paroles, l'harmonie, le rythme des mesures incriminées n'ayant aucun rapport, même lointain, avec ceux de l'œuvre de Bizet; que, sans analyser le sujet de cette tragédie lyrique, il n'est sans doute pas superflu de remarquer que, dans les couplets contenant les deux mesures litigieuses, le toréador compare les combats de l'arène à ceux des champs de bataille, exalte les qualités de courage indispensables à l'exercice de sa profession, décrit les dangers courus en bravant le taureau et doit faire cette description sur un ton de complaisante suffisance dont l'auteur a tenu à bien marquer le caractère excessif par la notation «avec fatuité»; que, par contre, le personnage imaginaire de *Couchés dans le foin...* décrit, avec une feinte mais espiègle humilité, en même temps que ses goûts champêtres, sinon virgiliens, l'aversion héréditaire que lui inspirent certains bovidés et est ainsi amené à déclarer: «Hélas, le métier de toréador n'a jamais été notre fort!»; que les

quelques notes empruntées par Mireille à Bizet, et qui, dans l'opéra-comique, accompagnent les mots «Toréador, en garde...», surmontent dans la chanson litigieuse le début de phrase «Hélas, le métier de toréador...», le seul mot toréador, commun aux deux textes ne se trouvant pas dans les mêmes notes; que ce mot, par une réminiscence qu'explique l'universelle diffusion de *Carmen*, reconnue en ses conclusions par Choudens lui-même, évoquant le toréro de Bizet, le compositeur a contribué à cette évocation en transcrivant un fragment de l'air popularisé par d'innombrables auditions; que cette allusion, peut-être familière mais en tout cas inoffensive, tend à obtenir un effet comique et parodique entièrement différent de l'effet produit sur le public par l'exécution des couplets de *Carmen* et se réduit ainsi à une simple citation; que bien loin d'exercer la moindre concurrence soit artistique, et alors préjudiciable à la réputation du compositeur Bizet, soit commerciale, et alors dommageable aux intérêts de son éditeur, les auteurs et compositeurs de *Couchés dans le foin...* ne pouvaient rechercher cet effet parodique qu'auprès de personnes connaissant les couplets de *Carmen*, seuls les initiés pouvant goûter la citation, ce qui rendait au surplus superflue, dans le cas où elle eût été possible, la mention du nom de Bizet; qu'ainsi, au lieu de nuire à l'œuvre éditée par Choudens, le succès de la chanson de Mireille et Franc-Nohain souligne en quelque sorte celui de *Carmen*;

Attendu qu'il découle de ce qui précède que *Couchés dans le foin...*, œuvre légère, fantaisiste, ayant un caractère propre et original, ne saurait être considérée comme une contrefaçon, même partielle, de *Carmen* qui constitue une œuvre essentiellement dramatique où se trouvent exprimées les passions les plus violentes; que le passage incriminé ne constitue pas une atteinte à la propriété de Choudens et que les auteurs, compositeurs et éditeur de *Couchés dans le foin...* n'ont causé à l'éditeur de *Carmen* aucun préjudice; qu'il n'en saurait par suite demander réparation; qu'il ne saurait pas davantage réclamer un quelconque pourcentage sur les droits d'édition ou d'exécution de l'œuvre dont s'agit; que ses conclusions et demandes reconventionnelles à toutes fins qu'elles militent sont dès lors mal fondées et qu'il convient de les déclarer telles;

Sur la demande de Breton, tendant à la mainlevée de la saisie pratiquée par Choudens: Attendu que Breton expose

et fait plaider qu'un accord étant intervenu entre les parties, il était autorisé à éditer ainsi qu'il l'a fait l'œuvre *Couchés dans le foin...*;

Attendu qu'il résulte des débats, notamment d'une lettre en date à Paris du 2 juillet 1932, que Choudens avait, dès cette époque, bien compris la fragilité de sa théorie; qu'invité, en effet, par le président de la S.A.C.E.M. à accepter une transaction amiable, Leroy, au nom de Choudens, avait consenti à retirer sa réclamation; que la seule condition à la solution amiable du différend était le versement par Breton d'une «petite obole au Denier des veuves» (*sic*);

Attendu qu'il n'est pas contesté que Breton ait fait le versement qui lui était demandé; qu'ayant ainsi rempli les conditions de l'accord amiable obtenu par l'intermédiaire du président de la S.A.C.E.M., Breton était en droit de se considérer comme libéré de toute obligation à l'égard de Choudens;

Attendu qu'il résulte au surplus de ce qui a été plus haut exposé, que Choudens reproche à tort à Mireille et Jean Franc-Nohain de s'être rendus coupables dans leur chanson d'une contrefaçon de *Carmen*; qu'il ne saurait davantage reprocher à Breton d'avoir édité cette chanson; que c'est, par suite, sans droit qu'il a fait saisir les partitions de ladite chanson et fait ouvrir à la S.A.C.E.M. un compte de réserve pour les droits d'exécution publique de cette œuvre; qu'il convient, en conséquence, d'ordonner la mainlevée de cette saisie, la restitution de toutes les partitions saisies chez Breton, la libre disposition par Breton des exemplaires laissés à sa garde et la possibilité de toucher librement l'intégralité des droits d'exécution publique de l'œuvre susvisée en accueillant sur ces divers points les demandes, et ce sans qu'il y ait lieu de répondre par voie de dispositions nouvelles aux dire et juger requis, les motifs du présent jugement y suppléant amplement;

Sur le surplus des demandes de Breton: Attendu que les agissements de Choudens à l'égard de Breton ont causé à ce dernier un préjudice dont il lui est dû réparation;

Attendu que ce préjudice découle de l'impossibilité où Breton s'est trouvé de procéder à la vente des partitions saisies, de la privation des sommes mises en réserve à la S.A.C.E.M., de l'obligation où il a été d'intenter la présente instance et du trouble commercial qu'il a ainsi subi;

Attendu que le tribunal trouve dans les faits de la cause des éléments d'ap-

préciation suffisants pour fixer à la somme de 5000 francs, toutes causes confondues, le montant de l'indemnité de réparation à laquelle Breton peut légitimement prétendre; que c'est dès lors à lui payer pareille somme, et ce à titre de dommages-intérêts, qu'il convient d'obliger Choudens, en accueillant à due concurrence ce surplus des demandes de Breton;

PAR CES MOTIFS,

Dit que l'accord intervenu entre la maison Choudens et la Société Raoul Breton & C<sup>ie</sup>, par l'intermédiaire de M. le président de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, autorisait la Société Raoul Breton & C<sup>ie</sup> à éditer, ainsi qu'elle l'a fait, la chanson *Couchés dans le foin...*;

Donne en conséquence mainlevée de la saisie faite par M. le commissaire de police du quartier du Mail de Paris, les 6 et 26 avril 1933;

Dit que, sur le vu du présent jugement, seront remis à la Société Raoul Breton & C<sup>ie</sup> tous les exemplaires de l'œuvre susvisée qui ont été saisis et qu'en outre ladite société pourra disposer librement de tous les exemplaires saisis et laissés à sa garde ou à la garde de toute autre personne;

Dit que c'est à tort que la maison Choudens, en suite des accords intervenus entre cet éditeur et la Société Raoul Breton & C<sup>ie</sup>, a fait ouvrir par la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique le compte de réserve pour les droits d'exécution publique de l'œuvre *Couchés dans le foin...*;

Dit, en conséquence, que, nonobstant toute défense de la maison Choudens, la Société Raoul Breton & C<sup>ie</sup> pourra librement toucher à la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique l'intégralité de ses droits d'exécution publique de l'œuvre précitée;

Condamne Choudens à payer à la Société Raoul Breton & C<sup>ie</sup> la somme de 5000 francs à titre de dommages-intérêts; à satisfaire à ce que dessus sera la Société Choudens contrainte par les voies de droit;

Déclare les parties mal fondées: la Société Raoul Breton & C<sup>ie</sup> en le surplus de sa demande, Choudens en ses conclusions reconventionnelles, à toutes fins qu'elles comportent;

Les en déboute respectivement;

Et condamne la Société Choudens aux entiers dépens.

NOTE DE LA RÉDACTION. — Le jugement que nous venons de reproduire a été très finement commenté par M. François Hepp, dans la revue

*Musique et Instruments*, numéro de décembre 1934, p. 541 et suiv. M. Hepp constate que les attendus du tribunal paraissent admettre la licéité de la citation musicale textuelle d'esprit parodique, solution nouvelle dans la jurisprudence française.

## ITALIE

### DROIT MORAL. MODIFICATIONS ET ADJONCTIONS APPORTÉES À UNE ŒUVRE. ATTEINTE AUX INTÉRÊTS MORAUX DE L'AUTEUR? NON.

(Tribunal de Rome, XIV<sup>e</sup> section pénale, 8 février 1934.) (1)

*Ne viole pas le droit moral de l'auteur, l'éditeur qui, afin de compléter et d'améliorer l'œuvre qui lui a été confiée pour la publication (en l'espèce le guide d'une ville), y apporte des modifications et des adjonctions qui, de l'avis du juge, ne portent pas un préjudice grave et illégal aux intérêts moraux de l'auteur.*

*En fait.* Par une plainte adressée au procureur du Roi le 28 février 1933, Sabatini, Euclide, auteur d'un «Guide de Rome et environs» publié en 1921 par les soins de l'éditeur Attilio Serocchi, domicilié à Rome, signalait que ce dernier avait pris la liberté de réimprimer le guide et d'en mettre en vente une nouvelle édition non conforme à l'original. Selon le plaignant, la nouvelle édition contiendrait de nombreuses et longues adjonctions, des pages entières auraient été supprimées, d'autres auraient été abrégées, si bien que l'œuvre aurait perdu son aspect original. Sur requête de Sabatini, les exemplaires de la nouvelle édition ont été séquestrés, après quoi il fut procédé à l'instruction de la cause.

*En droit.* Pour sa justification, l'inculpé déclare avoir acquis en 1921 le droit d'éditer l'œuvre pour la somme de 1200 liras; et s'il l'a modifiée, c'est, dit-il, afin de tenir compte des nouvelles œuvres archéologiques, artistiques et topographiques construites au cours des dix années du Régime fasciste; en agissant ainsi, il aurait, affirme-t-il, encore amélioré et non pas altéré l'œuvre primitive.

Au cours des débats, le plaignant reconnu avoir cédé à l'éditeur Serocchi tous les droits sur l'édition italienne; c'est ce qui ressort d'ailleurs d'un reçu délivré par l'auteur le 21 novembre 1921. En conséquence, l'accusation ne porte pas sur le droit de réimprimer mais seulement sur les modifications que l'œuvre a subies. Est applicable en l'espèce l'article 16 de la loi du 7 novembre 1925, n° 1950. Cet article doit être interprété

à la lumière des travaux de la doctrine et des décisions de jurisprudence traitant de la question de savoir quelles modifications peuvent être apportées à une œuvre sans le consentement exprès de l'auteur ou de son ayant droit. Cet article vise deux groupes distincts de prérogatives: les intérêts matériels d'une part et, d'autre part, ceux qui, inhérents à la personnalité intellectuelle, politique, sociale de l'auteur, peuvent être désignés comme «ses intérêts moraux». En outre, il y a lieu de relever ici avec un légitime orgueil que la législation italienne a été la première à consacrer ce genre de protection qui est la plus spécifique du droit d'auteur, parce qu'elle découle des considérations rentrant dans le domaine de l'esprit. Mais dans les règles qu'il a établies pour la protection de ce patrimoine idéal, le législateur a distingué deux hypothèses: la première se rapporte à la contestation de la paternité d'une œuvre, et la seconde concerne les modifications, altérations et mutilations apportées à l'œuvre; il s'ensuit qu'une action peut tendre à deux buts distincts. La première hypothèse est la plus importante; elle implique un préjudice illégal porté à l'auteur; car, en contestant à celui-ci la paternité de son œuvre, on le prive du produit de son travail et de son activité intellectuelle, ce qui revient à dire que le préjudice causé se trouve *in re ipsa*. Quant aux modifications, altérations ou mutilations de l'œuvre, la loi les considère comme des violations du droit moral de l'auteur lorsqu'elles portent une grave et injuste atteinte aux intérêts moraux de ce dernier. Cette situation caractéristique s'explique par le fait que le droit que possède l'auteur d'interdire toute modification de l'œuvre pourrait entrer en conflit avec le droit conféré à autrui de disposer de la reproduction de l'œuvre; elle est particulièrement apparente dans le domaine des arts figuratifs où l'inspiration esthétique s'exprime sous la forme d'une œuvre d'art et s'y incorpore en quelque sorte d'une façon matérielle.

C'est pourquoi la législation italienne, dérogeant sciemment au système généralement adopté, stipule que les modifications apportées à une œuvre ne sont condamnables que lorsqu'elles sont de nature à causer injustement un préjudice important aux intérêts moraux de l'auteur. Il importe dès lors d'examiner la nature des changements apportés par Serocchi, afin d'établir s'ils sont conformes à l'exercice normal du droit de disposer de l'œuvre. L'examen a permis de constater que les intérêts moraux de

(1) Voir *Il diritto d'autore*, 1934, p. 212.

Sabatini n'ont aucunement été lésés. En effet, les adjonctions complètent heureusement le guide; citons entre autres les renseignements de caractère géographique et démographique concernant la ville de Rome (page 6), le résumé historique qui explique l'incarcération de Beatrice Cenci, de Benvenuto Cellini et de Giuseppe Balsamo, la proclamation du premier jubilé de Boniface VIII. D'autre part, étant donné le but de la publication, il était nécessaire de la mettre à jour en ce qui concerne les récentes découvertes archéologiques, historiques, topographiques qui ont modifié l'aspect de la ville au cours de deux lustres (1922-1932). Relevons encore, à titre d'exemple, l'adjonction relative au rétablissement, en 1925, par ordre du Gouvernement fasciste, de la croix dans les arènes du Colisée, prélude des nouveaux rapports entre l'État et l'Église, qui ont eu pour effet de restituer le citoyen à l'Église et le prêtre à l'État. Les suppressions se justifient par la nécessité de rendre le guide plus pratique et de faciliter ainsi la tâche du touriste à qui sont destinées les publications de ce genre. Ainsi, l'œuvre ne souffre nullement de la suppression du passage qui déplorait la perte de la courtine centrale construite par Urbain VIII au Château St-Ange.

Il serait superflu de chercher d'autres exemples; d'ailleurs, le tribunal constate que Sabatini lui-même, premier et vrai tuteur de ses intérêts moraux, a porté un jugement pertinent en faisant savoir qu'il s'était réconcilié avec l'éditeur et en affirmant que le caractère de son œuvre n'avait pas été altéré d'une manière quelconque.

L'acte incriminé ne peut être condamné, parce que l'élément du préjudice grave et illégal fait défaut. Pour ces motifs, et en application de l'article 479 C. p. p., le tribunal acquitte Giuseppe Serocchi, attendu que les faits qui lui ont été reprochés ne constituent pas un délit.

## Nouvelles diverses

### Roumanie

*Adhésion prochaine à la Convention de Berne, révisée en dernier lieu à Rome le 2 juin 1928*

La revue *Inter-Auteurs*, fascicule de mai 1935, p. 39, annonce que le Parlement roumain a adopté le 12 avril 1935 le projet de loi par lequel la Roumanie adhère à la Convention de Berne, révisée en dernier lieu à Rome le 2 juin

1928. — Il est donc permis d'espérer que la notification d'adhésion parviendra bientôt au Conseil fédéral suisse.

Outre la Roumanie, les neuf pays suivants doivent encore accepter l'Acte de Rome : Autriche, Estonie, Haïti, Nouvelle-Zélande, Portugal, Siam, Tchécoslovaquie et Sud-Ouest Africain. L'Union groupe aujourd'hui 41 pays en comptant comme tels la Palestine et le Sud-Ouest Africain, qui ne sont toutefois ni l'une ni l'autre des membres contractants et payants, au sens de l'article 23 de la Convention de Berne révisée.

## Bibliographie

### OUVRAGES NOUVEAUX

DER SCHUTZ DES MUSIKALISCHEN KUNSTWERKES GEGEN VERSCHANDELUNG NACH ABLAUF DER URHEBERRECHTLICHEN SCHUTZFRIST, par *Norbert Sohn*, docteur en droit et avocat à Berlin. Un volume de 129 pages 16×23,5 cm. Berlin, 1934. Franz Vahlen, éditeur, Linkstrasse 16.

Le présent ouvrage traite de la protection du droit moral du compositeur de musique après l'expiration du délai légal de protection. Jusqu'ici, le législateur s'est en général borné à accorder une protection contre les *modifications* apportées à l'œuvre. M. Sohn montre que c'est là une solution insuffisante. Il ne faut pas seulement protéger l'auteur contre les altérations que l'œuvre peut subir de la part d'un remanieur irrespectueux, mais aussi contre les *abus* auxquels peuvent donner lieu les *exécutions* des œuvres musicales (exécutions en un lieu qui ne convient pas, utilisation de la musique à des fins indignes de l'œuvre, etc.). Tout changement apporté à une œuvre doit être annoncé publiquement, avec l'indication de l'auteur responsable, chaque fois que l'œuvre est communiquée au public. Toutefois, ces propositions ne visent que les œuvres de haute valeur désignées comme telles et portées sur une liste par l'autorité compétente (chambre de musique du Reich). Lorsqu'une œuvre appartenant à la catégorie des compositions musicales de premier plan est vendue, l'exemplaire remis à l'acheteur doit porter une mention dans ce sens.

Selon M. Sohn, les mesures envisagées ci-dessus ne tendent pas à sauvegarder les intérêts de l'auteur mort ou de ses héritiers, mais à assurer à l'œuvre le meilleur effet possible. Il est dans l'intérêt de la collectivité qu'un tel effet soit obtenu, même dès avant l'expiration

du délai de protection : voilà la vraie raison qui milite en faveur de la protection dont il s'agit ici. En conséquence, le compositeur de musique et ses héritiers sont eux-mêmes tenus de défendre l'œuvre contre les altérations.

L'ouvrage de M. Sohn est une intéressante tentative de considérer le droit moral plutôt sous l'angle social et comme un moyen de sauvegarder les intérêts généraux de la culture.

\* \* \*

RÉPERTOIRE PHONOGRAPHIQUE, 3<sup>e</sup> supplément. Disques 1934. Publication de l'*Office général de la musique*, 15, rue de Madrid, à Paris. Un volume de 168 pages 13×18 cm.

Cet ouvrage contient la liste de huit mille disques parus au cours de l'année 1934. Les titres sont classés par ordre alphabétique, et suivis d'indications détaillées se rapportant au genre et à la nature de l'œuvre, aux noms de l'auteur et de l'interprète, à la maison éditrice et au prix. C'est une documentation précieuse qui rendra de grands services aux bibliothèques et aux amateurs de musique enregistrée. Les disques annoncés dans ce répertoire ont été publiés par 43 firmes et varient, quant au prix, entre 4 et 90 francs français.

\* \* \*

NOTE DI GIURISPRUDENZA ITALIANA IN TEMA DI DIRITTO INDUSTRIALE E DIRITTO D'AUTORE, par *Ferruccio Foà*, avocat à Milan. Une brochure de 26 pages 19×27 cm. Roma, 1935. *Istituto di studi legislativi*, Palazzo di Giustizia.

M. Ferruccio Foà passe en revue, en les annotant, quelques décisions récentes rendues par les tribunaux italiens en matière de droits intellectuels. Il avait déjà publié en 1933 un travail de même nature (v. *Droit d'Auteur* du 15 mai 1934, p. 60, 3<sup>e</sup> col.). Ces aperçus à la fois rapides et précis sont appelés à rendre d'utiles services.

\* \* \*

I DIRITTI DEGLI AUTORI NEL CAMPO DELLA RADIOTELEFONIA, par *Gustavo Carrelli*. Une brochure de 23 pages 16,5×23,5 cm. Rome, 1935. Tirage à part de la revue *Il Diritto di Autore*.

Nous avons signalé cette étude dans notre article sur le droit de l'auteur de communiquer au public, par haut-parleur, l'œuvre radiodiffusée (v. *Droit d'Auteur* du 15 mars 1935, p. 26).