

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, révisée en dernier lieu à Rome. **AUTRICHE.** Publication du Ministre de la Justice concernant l'accession du Portugal à la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, dans la version modifiée à Rome le 2 juin 1928, p. 77.

LÉGISLATION INTÉRIEURE: AUSTRALIE. I. Proclamation portant application de la loi sur le droit d'auteur à Papoua, dans la Nouvelle-Guinée et dans l'Île de Norfolk, du 13 mars 1935, p. 77. — II. Loi n° 17, du 12 avril 1935, portant modification de la loi sur le droit d'auteur de 1912/1933, p. 77. — III. Ordonnance concernant le droit d'auteur afférent aux œuvres créées ou publiées dans l'État libre d'Irlande, du 21 avril 1937, p. 78. — **LETTONIE.** Loi sur les tarifs des honoraires d'auteur pour les œuvres radiodiffusées, du 15 mai 1937, p. 78.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: L'art appliqué à l'industrie (*premier article*), p. 79.

CORRESPONDANCE: Lettre des Pays-Bas (D' S. A. van Wien). *Sommaire:* JURISPRUDENCE. Œuvres musicales utilisées dans un film sonore. Cession faite par le compositeur; loi applicable. — Nécessité pour une société de perception d'établir la validité de la cession dont elle se prévaut. — Œuvres radiodiffusées sans l'autorisation des ayants droit.

Exception tirée de l'intérêt général devant primer l'intérêt particulier. Rejet. Droit de radiodiffusion réservé à l'auteur. — Réceptions publiques, par haut-parleur, d'émissions radiophoniques. Acte licite non sujet à l'autorisation de l'auteur (pouvoir en cassation en suspens). — Notion de l'édition (article 4 de la Convention de Berne révisée). — Emprunts à des œuvres protégées; indemnité. — Annuaire du téléphone; œuvre protégée. — Œuvres des arts appliqués à l'industrie, p. 83.

CONGRÈS ET ASSEMBLÉES: XIII^e Congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs. Stockholm, 27 juin-1^{er} juillet 1938, p. 85.

JURISPRUDENCE: SUISSE. Œuvre musicale. Collaboration. Transmission héréditaire et cessibilité du droit d'auteur. — Quid de la reconnaissance d'un droit de collaborateur, si le droit d'auteur entier est revendiqué? Question à résoudre à la lumière du droit cantonal de procédure. — Délai de prescription selon l'ancienne loi sur le droit d'auteur, art. 17. — Enregistrement phonographique de compositions musicales déjà enregistrées sous l'ancienne loi, art. 66 de la loi nouvelle, combiné avec l'art. 11, chiffre 11, de la loi ancienne. — Revendication déloyalement tardive du droit d'auteur, p. 86.

BIBLIOGRAPHIE: Ouvrages nouveaux (*Georges P. Docan; Valerio de Sanctis*), p. 88.

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale

MESURES PRISES PAR LES PAYS DE L'UNION

POUR

l'exécution de la Convention de Berne, révisée en
en dernier lieu à Rome

AUTRICHE

PUBLICATION

du

MINISTRE DE LA JUSTICE

concernant

L'ACCESSION DU PORTUGAL À LA CONVENTION DE BERNE POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES, DANS LA VERSION MODIFIÉE À ROME LE 2 JUIN 1928⁽¹⁾

Selon une communication du Conseil fédéral suisse, le Portugal a accédé, avec effet à partir du 29 juillet 1937, à la

⁽¹⁾ Voir *Bundesgesetzblatt für den Bundesstaat Oesterreich* du 28 juillet 1937, fascicule 62, n° 255.

Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, dans la version modifiée à Rome le 2 juin 1928 (*Bundesgesetzblatt*, n° 197/1936).

Législation intérieure

AUSTRALIE

1

PROCLAMATION

PORTANT APPLICATION DE LA LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR À PAPOUA, DANS LA NOUVELLE-GUINÉE ET DANS L'ÎLE DE NORFOLK (Du 13 mars 1935.)⁽¹⁾

Attendu que la sous-section (1) de la section 2 A du *Copyright Act* de 1912/1933 dispose que la loi pourra être étendue, par Proclamation du Gouverneur général, à tout territoire placé sous l'autorité du *Commonwealth* (y compris les territoires sous mandat);

⁽¹⁾ Voir le texte original anglais dans le *Australian Official Journal of Patents, Trade Marks and Designs*, du 11 avril 1935, p. 450. (Réd.)

Attendu qu'il est désirable que la loi soit déclarée applicable aux Territoires de Papoua et de la Nouvelle-Guinée et à l'Île de Norfolk;

Le Gouverneur général déclare par les présentes, après avoir pris l'avis du Conseil fédéral exécutif, que le *Copyright Act* de 1912/1933 est étendu, à partir du 1^{er} avril 1935, aux Territoires de Papoua et de la Nouvelle-Guinée et à l'Île de Norfolk.

II

LOI

PORTANT MODIFICATION DE LA LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR DE 1912/1933

(N° 17, du 12 avril 1935.)⁽¹⁾

1. — (1) La présente loi pourra être citée comme le *Copyright Act*, 1935.

(2) Le *Copyright Act* de 1912/1933, tel qu'il est amendé par la présente loi,

⁽¹⁾ Traduction du texte original anglais obligamment communiqué par l'Administration australienne. (Réd.)

pourra être cité comme le *Copyright Act* 1912/1935.

2. — Il y a lieu d'insérer, après la section 41, la nouvelle section suivante :

« 41 A. — Lorsqu'une personne prétendant être le titulaire d'un droit d'auteur menace un tiers, par circulaires, insertions ou autrement, de l'attaquer en violation de ce droit, toute personne lésée par ces menaces pourra lui intenter une action en cessation. Le demandeur pourra obtenir, le cas échéant, la réparation des dommages que ces menaces lui ont causés, si l'acte qui lui est imputé ne constitue pas une violation des droits appartenant à la personne qui l'a menacé.

Toutefois, la présente section ne s'applique pas si la personne ayant formulé les menaces intente une action pour violation du droit d'auteur qu'elle revendique. »

III

ORDONNANCE

concernant

LE DROIT D'AUTEUR AFFÉRENT AUX ŒUVRES CRÉÉES OU PUBLIÉES DANS L'ÉTAT LIBRE D'IRLANDE

(Du 21 avril 1937.)⁽¹⁾

Attendu que la Fédération australienne est un dominion autonome auquel est applicable, en vertu de la loi australienne de 1912/1935 sur le droit d'auteur (désignée ci-après sous le titre de « Loi de la Fédération »), la loi de 1911 du Royaume-Uni sur le *copyright* (désignée ci-après sous le titre de « Loi britannique »), avec les modifications et adaptations spécifiées par cette dernière et telles qu'elles sont prévues dans la loi de la Fédération;

Attendu que l'alinéa (1) de l'article 11 de la loi de la Fédération dispose que le Gouverneur général en Conseil peut, sous réserve dudit article, ordonner que la protection assurée par la loi britannique et la loi de la Fédération s'étende aux œuvres littéraires, musicales, dramatiques et artistiques, créées ou publiées pour la première fois dans une partie quelconque des dominions de Sa Majesté à laquelle la loi britannique ne s'applique pas, comme si ces œuvres avaient été publiées ou créées dans la Fédération;

Attendu que l'alinéa 3 dudit article 11 dispose qu'une ordonnance ne sera rendue, en vertu de ce dernier, que lorsque le Gouverneur général se sera assuré que la partie des dominions de Sa Majesté, à l'égard de laquelle il y aurait lieu de rendre l'ordonnance, a adopté ou a entrepris d'adopter, s'il y a lieu, les

dispositions qu'il jugera suffisantes pour la protection des œuvres créées ou publiées pour la première fois dans la Fédération et susceptibles d'y être protégées;

Attendu qu'une ordonnance en Conseil de sa Majesté, datée du 27 octobre 1930, dispose que l'État libre d'Irlande doit être considéré comme un dominion autonome au sens de la loi britannique;

Attendu que le Gouverneur général en Conseil de la Fédération australienne constate que l'État libre d'Irlande a entrepris d'adopter des dispositions jugées suffisantes pour la protection des œuvres créées ou publiées pour la première fois dans la Fédération et susceptibles d'y être protégées;

Nous, Alexander Gore Arkwright, baron Gowrie, Gouverneur général de la Fédération australienne, sur avis du Conseil exécutif de la Fédération et en vertu du pouvoir qui nous est conféré par la loi de la Fédération, ordonnons ce qui suit :

1. — La loi de la Fédération et la loi britannique, y compris les dispositions relatives aux œuvres existantes, s'appliquent, sous réserve des dispositions desdites lois et de la présente ordonnance :

- a) aux œuvres publiées pour la première fois dans l'État libre d'Irlande, comme si elles avaient été publiées dans la Fédération australienne, et
- b) aux œuvres inédites d'auteurs résidant, au moment de la création desdites œuvres, dans l'État libre d'Irlande.

Toutefois, s'il s'agit d'œuvres littéraires ou dramatiques en langue irlandaise, le droit d'interdire la production, la reproduction ou la publication d'une traduction anglaise de l'œuvre après l'expiration d'un délai de dix ans compté à partir de la première publication ou de la dernière introduction de l'œuvre ne sera reconnu que si, avant l'expiration du délai précité, une traduction anglaise autorisée de l'œuvre a paru sur le territoire de la Fédération australienne.

2. — La présente ordonnance sera interprétée comme si elle faisait partie de la loi de la Fédération.

3. — La présente ordonnance entrera en vigueur le 1^{er} mai 1937.

4. — La présente ordonnance pourra être citée comme l'ordonnance de 1937 concernant le droit d'auteur (État libre d'Irlande).

LETTONIE

LOI

SUR LES TARIFS DES HONORAIRES D'AUTEUR POUR LES ŒUVRES RADIODIFFUSÉES

(Du 15 mai 1937.)⁽¹⁾

I. Dispositions générales

1. — L'Office de radiodiffusion verse aux auteurs les honoraires dus pour les œuvres littéraires et musicales exécutées conformément aux licences prévues par la loi sur les droits d'auteur, d'après les tarifs fixés par la présente loi.

2. — La présente loi s'applique à toutes les œuvres musicales et littéraires, à l'exception de celles qui font l'objet d'un contrat spécial.

3. — Pour les œuvres musicales et littéraires qui ne sont pas expressément désignées dans ces tarifs, les auteurs peuvent toucher les honoraires qui sont prévus pour les œuvres les plus ressemblantes par la forme et le contenu.

4. — Pour les œuvres composées de musique et de texte, les honoraires sont versés au compositeur, à l'exception des cas où le texte est spécialement écrit pour une œuvre musicale. Dans ce dernier cas, le compositeur et l'auteur reçoivent chacun leurs honoraires.

5. — Les instructions concernant l'application des tarifs des honoraires d'auteur payés par l'Office de radiodiffusion, ainsi que celles concernant l'application des dispositions générales, sont données par le Ministre des Affaires publiques.

II. Tarifs des honoraires versés aux auteurs pour les œuvres musicales

1. Musique vocale

- a) Chants de concert, airs, duos, trios, chansons populaires variées, chansons originales pour chœur sans accompagnement ou avec accompagnement de piano 4.—
- b) Arrangements de chansons populaires pour une, deux et trois voix et pour chœurs, couplets et chansons de genre analogue, arrangements de chansons et cantiques pour d'autres instruments, etc. 3.—
- c) Chansons avec accompagnement d'orchestre, mélodrames avec accompagnement de piano 8.—
- d) Cantates et œuvres analogues avec accompagnement d'orchestre 30.—

⁽¹⁾ Texte français obligamment communiqué par la Section de la presse au Ministère des Affaires publiques de Lettonie. (Réd.)

⁽²⁾ L'unité monétaire lettone est le lat de 100 santimi (cf. *Almanach de Gotha*, 1933, p. 1139). (Réd.)

⁽¹⁾ Cf. *The Australian Official Journal of Patents, Trade Marks, and Designs*, du 6 mai 1937, p. 974.

- e) Parties de mélodrames avec orchestre, parties de cantates et d'œuvres analogues . . . 10.—
- f) Cantates et œuvres analogues avec piano . . . 20.—
- g) Partie d'une cantate av. piano 5.—
- h) Oratorios avec accompagnement d'orchestre . . . 50.—
- i) Oratorios avec accompagnement de piano . . . 30.—

2. Musique instrumentale

- a) Sonate . . . 14.—
- b) Partie d'une sonate . . . 4.—
- c) Suite, chaque partie . . . 4.—
- d) Variations, fantaisies, tableaux, poèmes et autres œuvres analogues . . . 10.—
- e) Petites formes . . . 4.—
- f) Soli et ensembles (de 2 à 9 voix) d'instruments populaires (mandoline, guitare, cithare, etc.) . . . 3.—
- g) Concerto avec piano . . . 16.—
- h) Concerto avec orchestre . . . 30.—
- i) Musique de chambre, de trois à neuf instruments . . . 20.—

3. Compositions orchestrales

- a) Symphonie (durée minimum de 30 min.) . . . 50.—
- b) Partie d'une symphonie . . . 15.—
- c) Tableaux symphoniques . . . 30.—
- d) Suite, chaque partie . . . 8.—
(maximum: Ls. 32)
- e) Ouvertures, poèmes, scènes, esquisses, fantaisies et autres œuvres analogues . . . 20.—
- f) Petites formes des œuvres symphoniques, comme danses de concert, etc. . . 10.—
- g) Oeuvres pour ensembles de salon (de 3 à 10 voix), œuvres pour instruments populaires (mandoline, balalaïka, guitare, cithare, etc., de 10 à 18 voix) et petites formes orchestrales, à savoir: intermezzos, danses, marches, pièces caractéristiques, arrangements pour orchestre, tels que fantaisies, pots-pourris, etc. . . 4.—
- h) Toutes les autres œuvres orchestrales qui, par leur forme et par leur durée, ne rentrent pas dans les genres énumérés, par minute 2.—

4. Taxes spéciales

- a) Pour la première exécution des compositions mentionnées dans les alinéas 1 à 3, l'Office de radiodiffusion verse des honoraires triples.
- b) Afin d'étendre le répertoire de bonnes compositions de musique nationale, l'Office de radiodiffusion a l'obligation de verser des honoraires éle-

vés de 50 % pour les exécutions subséquentes des œuvres mentionnées dans les alinéas 1, lettres a, h, i; 2, lettres a, d, e, h, i, et 3, lettres a, c, d, e, g (après la première exécution).

- c) Pour les répétitions immédiates («bis»), l'Office de radiodiffusion verse 50 % du montant prévu dans les alinéas 1 à 3.

III. Tarifs des honoraires versés aux auteurs pour les œuvres littéraires

- 1. Récits, poèmes, essais, descriptions, feuilletons, parties d'un roman ou d'un récit (d'une durée de 20 à 30 min.) . . . 20.—
- 2. Poèmes . . . 3.—
- 3. Oeuvres d'un poète ou d'un écrivain, ne rentrant pas dans l'une ou l'autre des deux catégories susmentionnées, par minute 1.—

IV. Tarifs des honoraires versés aux auteurs pour les pièces radiodiffusées et les pièces théâtrales

- 1. Pièces radiodiffusées, auditions:
 - a) d'une durée allant jusqu'à 20 minutes . . . 20.—
 - b) d'une durée de plus de 20 minutes . . . 40.—
 - c) d'une durée de plus de 40 minutes . . . 50.—
- 2. Pièces théâtrales:
 - a) de 1-2 actes . . . 25.—
 - b) de 3-5 actes . . . 50.—
- 3. Opéras, opérettes:
 - a) le compositeur reçoit par acte . . . 80.—
 - b) opéras ou opérettes en un acte . . . 100.—
 - c) le librettiste reçoit les honoraires selon les tarifs fixés pour les pièces théâtrales.

La présente loi entre en vigueur le 15 mai 1937.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

L'ART APPLIQUÉ A L'INDUSTRIE

(Premier article)

La protection des œuvres des arts appliqués est toujours encore l'un des problèmes les plus débattus du droit d'auteur. Les œuvres des arts appliqués ont pris, ces derniers temps, une importance de plus en plus grande dans la vie économique. Les artistes qui travaillent pour l'industrie sont aujourd'hui beau-

coup plus nombreux qu'autrefois: le marché des œuvres d'art à destination pratique s'est constamment élargi, tandis que celui des œuvres d'art pur se rétrécissait sans cesse. D'autre part, de récentes expositions ont apporté aux artistes qui s'occupent d'art appliqué un encouragement manifeste, et des écoles spéciales préparent maintenant de mieux en mieux les candidats à cette carrière. Ces efforts intelligents ont élevé le niveau moyen des œuvres des arts appliqués, et il est naturel que les intéressés revendiquent pour elles une protection efficace. Depuis la Conférence de revision de Berlin en 1908, cette catégorie d'ouvrages est protégée par la Convention «autant que permet de le faire la législation intérieure de chaque pays»: solution internationale peu satisfaisante qu'on a constamment cherché à améliorer. Le système général de protection, tel qu'il existe dans la Convention de Berne, consiste, il est vrai, à assimiler les auteurs unionistes aux nationaux, sans qu'on se préoccupe de rechercher s'il y a équivalence exacte, quant à l'étendue de la protection, entre les deux lois du pays d'origine et du pays où la protection est demandée. Mais ce traitement libéral des étrangers unionistes, qui accorde à ces derniers, le cas échéant, plus de droits qu'ils n'en ont dans leur propre pays, est limité par une série de principes importants que la Convention elle-même a posés pour fixer l'étendue de la protection, et qui obligent les contractants à assurer aux unionistes, sur ces points particulièrement importants, le traitement conventionnel stipulé, alors que pour tous les autres points moins importants la pleine protection est conférée, même si l'autre pays ne va pas aussi loin. Il n'a pas été possible d'inclure l'art appliqué dans ce droit unifié qui entraîne pour tous les contractants les mêmes obligations, parce que les idées sur le contenu et l'étendue de la protection à accorder à cette catégorie d'ouvrages étaient trop différentes. Déclarer simplement que l'art appliqué était protégé *jure conventionis*, sans préciser ce qu'il fallait entendre par là, n'aurait conduit à rien: une unité réelle de vues faisant défaut. On se trouve donc en présence du résultat suivant: à part deux pays unionistes qui ont fait une réserve, les pays contractants qui protègent l'art appliqué dans leur législation nationale doivent faire bénéficier de cette protection les auteurs étrangers unionistes, même lorsque ceux-ci ne seraient pas protégés de la même manière

chez eux. Comme une amélioration de ce régime n'est possible qu'en protégeant inconditionnellement les œuvres des arts appliqués, il nous paraît indiqué d'examiner encore une fois de quelle façon un effort pourrait être tenté, en vue de la protection conventionnelle de ces œuvres. A vrai dire, ce ne sont pas les tentatives de ce genre qui ont manqué jusqu'ici : et nous ne pensons pas seulement aux discussions dans les Conférences de revision (en particulier à Rome en 1928), mais aussi aux travaux présentés dans les Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale et de la Chambre de commerce internationale, et aux publications qui traitent de cette question dans la littérature juridique de ces dernières années. De toutes ces délibérations et études, une conclusion nous paraît se dégager : c'est que, à l'heure actuelle, une protection conventionnelle et inconditionnelle de toutes les œuvres des arts appliqués est irréalisable, si l'on ne réussit pas au préalable à définir d'une façon satisfaisante la notion de l'art appliqué. En conséquence, il convient de passer en revue les critères qui ont servi jusqu'ici aux définitions données. Comme on sait que dans les divers pays de l'Union l'expression « œuvres des arts appliqués » couvre des ouvrages qui ne sont pas partout exactement les mêmes, on craint naturellement de mentionner dans la Convention les œuvres des arts appliqués parmi les exemples des œuvres protégées, car, en le faisant, on ne réaliserait tout de même pas l'unification juridique souhaitée, puisque chaque pays interpréterait la notion à sa manière. Ainsi, la Grande-Bretagne ne protégerait pas des objets artistiques fabriqués en série, parce qu'elle les considérerait comme des produits industriels et non comme des œuvres des arts appliqués, tandis que ces mêmes objets seraient certainement rangés dans la catégorie des œuvres d'art appliqués dans la plupart des autres pays unionistes et protégés en conséquence, même s'ils étaient d'origine britannique.

On a essayé de tourner la difficulté d'une définition uniforme en proposant de laisser le soin de formuler celle-ci aux lois nationales. A la Conférence de Rome, la Délégation hongroise avait proposé une disposition conçue en ces termes : « Il est réservé à chaque pays contractant la faculté de déterminer le champ et l'étendue de l'expression œuvre d'art appliqué à l'industrie et de fixer ainsi auxquelles des œuvres

« d'un but non purement artistique les dispositions de la Convention sont applicables. » La Tchécoslovaquie voulait faire une réserve analogue, tandis que la Norvège voulait seulement permettre aux législations unionistes d'exclure de la protection les objets composés de certaines matières ou fabriqués dans des conditions déterminées. Mais on aurait alors reconnu que les pays unionistes pouvaient interpréter chacun à sa manière la notion de l'art appliqué et l'inégalité dans l'étendue de la protection eût été expressément consacrée, cependant que chaque pays aurait eu tout de même l'obligation de protéger selon sa propre doctrine les œuvres unionistes d'art appliqué, même si elles ne l'étaient pas au pays d'origine où prévaudrait éventuellement une définition plus étroite. C'est là justement ce que l'on voulait éviter et voilà pourquoi tous les efforts en vue d'une solution uniforme avortèrent. Il en fut de même des tentatives qui consistèrent à vouloir rendre acceptable la réserve des lois nationales en imposant simplement aux pays contractants l'obligation de protéger l'art appliqué sans formalité si, au pays d'origine, la protection était également telle, et en stipulant que le délai de protection n'excéderait pas celui dudit pays. Le principe de la réciprocité matérielle que consacrerait cette solution est, en effet, contraire à l'assimilation de l'unioniste au national, règle fondamentale de la Convention qui ne fait pas, en thèse générale, état de la législation du pays d'origine.

Il ne reste donc qu'à déclarer l'art appliqué protégé par une disposition conventionnelle uniforme et ce résultat ne peut être atteint que si l'on réussit à s'entendre sur le contenu minimum à donner à la notion de l'œuvre des arts appliqués. D'emblée il faut renoncer à s'entendre sur l'interprétation la plus large (nous songeons en particulier à celle de la jurisprudence française) : les Conférences de revision, les Congrès des sociétés et les opinions de la doctrine montrent que l'accord ne se fera jamais sur une base aussi favorable. On ne peut donc envisager, au point de vue international, qu'un compromis établi sur une ligne médiane, acceptable pour tous les pays. Si l'on n'obtient pas de la sorte une protection comparable à celle qui existe en France, il ne faudrait pas se laisser décourager sous prétexte que la réforme à réaliser est trop modeste. La protection conventionnelle serait naturellement un minimum, chaque pays

unioniste demeurant libre de se montrer plus libéral et de protéger certaines œuvres des arts appliqués même si elles ne rentrent pas dans la *définition conventionnelle*. En revanche, aucun pays contractant ne serait tenu de protéger les étrangers unionistes au delà des normes conventionnelles. Par exemple, si les modèles de haute couture devaient être exclus de la protection *jure conventionis*, la France ne serait pas obligée de protéger de telles œuvres originaires d'un autre pays de l'Union, bien que le droit interne français soit plus avancé sur ce point. Les pays les plus évolués, comme la France justement, auraient un grand intérêt à voir aboutir une semblable réglementation internationale, même s'ils ne parvenaient pas à imposer entièrement leur point de vue et devaient se contenter d'une satisfaction partielle. Car il est très important pour eux d'avoir au moins l'assurance que *certaines* de leurs œuvres d'art appliqué seront en tout cas protégées par la Convention de Berne révisée, alors que la situation actuelle ne leur offre même pas cette garantie. Une protection limitée est toujours préférable à l'absence de toute protection quelconque. Si, par exemple, un texte conventionnel pouvait instituer la protection de toutes les œuvres d'art appliqué, à l'exception des modèles de haute couture, la France verrait ses œuvres d'art appliqué protégées dans l'Union, à une catégorie près (la couture), ce qui serait tout de même un progrès des plus sérieux.

Chaque fois qu'on cherche à mettre sur pied une disposition de droit matériel conventionnel, il faut naturellement s'inspirer des nécessités pratiques telles qu'elles apparaissent dans les législations des divers pays unionistes et dans les revendications des milieux intéressés. Il serait tout à fait vain de se livrer ici à des considérations philosophiques ou esthétiques, à proclamer le dogme de l'unité de l'art et à vouloir en tirer des conséquences. Nous devons nous résigner dès l'abord à ne pas pouvoir imposer à tous les pays contractants la protection conventionnelle de *toutes* les œuvres des arts appliqués : il s'agit de procéder à un choix sur lequel l'unanimité ne paraîtra pas absolument chimérique.

La notion de l'art appliqué à l'industrie n'a été jusqu'ici définie d'un peu plus près ni dans la Convention ni dans les lois nationales. On y a renoncé quand ce ne serait que pour ce motif : la notion des œuvres d'art en général n'est

pas définie, elle non plus; or, sans une définition de la notion la plus large, une définition de la notion plus étroite est difficile. Tous les pays unionistes se sont engagés à protéger les œuvres artistiques sans le moins du monde protester contre l'absence d'une définition de l'œuvre d'art dans la Convention, absence qui laisse au juge de chaque pays une grande liberté d'appréciation, si bien qu'une œuvre peut être protégée comme œuvre d'art dans un pays, alors que cette protection lui est refusée dans un autre. En principe, la notion de l'œuvre d'art semble uniforme, mais en pratique bien des différences peuvent surgir. Les pays unionistes ont accepté sans hésiter ce risque des interprétations contradictoires; aucun pays contractant ne peut refuser de protéger une œuvre que sa législation nationale considère comme une œuvre d'art, en faisant valoir qu'au pays d'origine cette œuvre ne serait pas rangée parmi les œuvres artistiques et donc qu'elle n'y serait pas protégée. Les rédacteurs de la Convention de Berne révisée ont admis que les œuvres de dessin, de peinture, etc. n'avaient pas besoin d'être définies, pas plus que les œuvres artistiques en général. Le sens de ces expressions était réputé connu. Pourquoi ne pas procéder de même pour les œuvres des arts appliqués? C'est que l'art appliqué est évidemment susceptible d'interprétations plus variées que l'art pur. Sur l'art pur, tout le monde est à peu près d'accord, tandis que sur l'art appliqué, on risque de s'entendre beaucoup moins aisément de pays à pays. Voilà sans doute l'explication du traitement différentiel qui existe dans la Convention. Les mots: « art appliqué à l'industrie » donnent déjà à entendre qu'à l'art se joint quelque chose d'autre, d'étranger: l'industrie. Nous entrons par conséquent dans un domaine partiellement nouveau, dans un domaine-frontière pour ainsi dire, où une tâche à la fois importante et difficile nous attend: le tracé des lignes de démarcation. A cela s'ajoute que les législations sur la propriété industrielle se sont emparées des dessins et modèles qui touchent de très près l'art appliqué. Les créations industrielles de forme bénéficient d'une protection spéciale en vertu des lois sur les dessins et modèles industriels, où l'on ne trouve pas non plus, en général, de définition des dessins et modèles ni d'explication sur la différence entre ces créations et l'art appliqué. Et cependant, il importerait essentiellement d'établir ici des dis-

tinctions nettes, parce que les deux systèmes de protection des dessins et modèles et des arts appliqués diffèrent grandement entre eux: le premier subordonnant la protection légale à un dépôt de l'objet et à une inscription dans un registre officiel, tandis que le second ne connaît pas de formalités. Certains pays ont essayé d'éluder la difficulté en effaçant toute démarcation entre les dessins et modèles industriels et les œuvres d'art appliqué; toute création industrielle de forme est alors déclarée œuvre d'art appliqué et protégée même sans enregistrement. L'inscription officielle est maintenue, mais à titre facultatif: elle s'offre à l'auteur comme un moyen commode de prouver la priorité de sa création, mais elle n'est plus constitutive de droit. Cette solution, il ne faut pas s'en étonner, a suscité de nombreuses critiques. Les lois sur les dessins et modèles n'accordent pas de protection sans formalités; elles ne couvrent donc pas les dessins et modèles non déposés et non inscrits: en conséquence, dit-on, les tiers intéressés peuvent considérer comme non protégé un dessin ou modèle pour lequel les formalités n'ont pas été remplies. Mais si, dans le même pays, toutes les créations de forme (y compris les dessins et modèles industriels) sont des œuvres des arts appliqués protégées sans formalités, une irréductible antinomie surgit: l'une des lois autorise une reproduction que l'autre interdit. On comprend que des efforts aient été faits en vue d'attribuer à chaque domaine ses limites précises et de trouver un critère à l'aide duquel il serait possible de dire avec certitude si une œuvre déterminée appartient à l'art appliqué ou bien aux dessins et modèles industriels. Examinons quelques-unes de ces tentatives.

En *Allemagne*, les tribunaux supérieurs se sont appliqués depuis longtemps à établir une discrimination entre l'art appliqué et les dessins et modèles. La jurisprudence allemande considère comme des œuvres d'art appliqué les produits industriels, même s'ils sont destinés dès l'origine à l'usage pratique (par exemple les meubles et les ustensiles de ménage), pourvu que leur effet esthétique soit prépondérant, tandis que pour les dessins et modèles, la destination industrielle l'emporte sur l'effet esthétique. On reconnaît d'ailleurs (voir par exemple arrêts civils du *Reichsgericht*, vol. 76, année 1911, p. 344, et *Droit d'Auteur* du 15 septembre 1912, p. 127) « qu'il n'est pas possible de tracer une fois pour toutes et *in abstracto* une limite

« fixe qui sépare les œuvres des arts
« appliqués des dessins et modèles indus-
« triels. La différence est graduelle, c'est
« le contenu esthétique plus ou moins
« grand qui décide. Il ne suffit pas d'une
« légère ornementation ou d'un arrange-
« ment combiné avec goût pour faire en-
« trer un produit industriel dans le do-
« maine de l'art. Les créations de forme
« impliquées dans des objets usuels, dont
« le but utilitaire prédomine visiblement,
« tandis que l'effet décoratif ne joue
« qu'un rôle accessoire, devront être ins-
« crites dans le registre des modèles. On
« n'est en présence d'une œuvre d'art
« appliqué que si l'*excédent esthétique*,
« qui s'ajoute au caractère utilitaire de
« la forme réalisée, atteint, quel qu'en
« soit du reste le mérite, un degré tel
« que, d'après l'opinion dominante, on
« puisse parler d'art. » Les tribunaux
supérieurs germaniques sont demeurés
fidèles à ces principes et ont déclaré
dans chaque cas s'il y avait, oui ou non,
un surplus de contenu esthétique justi-
fiant la protection comme œuvre d'art
appliqué. Pour cela, ils ont même sou-
vent demandé des expertises. Ainsi, un
modèle de couvert avec manche en forme
d'éventail a été déclaré une œuvre d'art
appliqué, à cause de son caractère origi-
nalement artistique, bien que la fabri-
cation en ait eu lieu en série et que le
côté esthétique se doublât d'un facteur
utilitaire (arrêts civils du *Reichsgericht*,
vol. 124, p. 68). De même, l'affiche-
réclame d'une fabrique d'automobiles a
bénéficié de la protection de l'art appli-
qué, parce que le nom de la fabrique
(Nash) était présenté d'une manière ori-
ginale, avec un jeu d'ombres, dans l'en-
semble du texte (*ibid.*, vol. 127, p. 206).
Et voici encore une décision rendue à
propos d'une chaise en ferro-nickel, dont
la sobriété élégante, les lignes ration-
nelles excluant toute superfluité ont in-
cité les juges à appliquer la loi sur le
droit d'auteur (*Gewerblicher Rechtsschutz
und Urheberrecht*, 1932, p. 892).

Ces derniers temps, il est vrai, des
tendances opposées se manifestent dans
la jurisprudence allemande: on s'en rend
compte notamment en lisant les consi-
dérants de l'arrêt du *Reichsgericht* du
2 décembre 1933, où il est dit qu'il con-
viendrait de se montrer plus sévère dans
l'appréciation des qualités requises d'une
œuvre pour lui conférer la protection
des arts appliqués. Il ne s'agit pas de
partir des conceptions plus ou moins lar-
ges admises en la matière par le peuple,
mais de la notion précise de l'œuvre
d'art. En d'autres termes, une œuvre

d'art appliqué doit être vraiment une œuvre artistique : telle est la condition *sine qua non* de la protection par la loi sur le droit d'auteur. Or, si l'on veut raisonner de cette manière plus stricte, on sera forcé de concéder qu'un meuble selon le style dépouillé d'aujourd'hui, ou une affiche-réclame efficace au point de vue publicitaire ne sont pas des œuvres rentrant dans le domaine de l'art. Nous renvoyons aussi à l'arrêt du Tribunal du Reich du 14 janvier 1933 (v. *Droit d'Auteur* du 15 mai 1936, p. 55), où la protection selon la loi sur le droit d'auteur artistique a été refusée à une poignée de porte constituée par une tige carrée, recourbée à angle droit et se terminant par un pommeau, et à un autre arrêt, rendu par le même tribunal, à propos d'un collier et d'un bracelet dont les pierres étaient taillées d'une façon particulière (v. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht*, 1934, p. 132). Dans le premier de ces arrêts, le Tribunal du Reich n'a pas suivi les experts consultés, qui estimaient que pour les objets d'art appliqué le but pratique et la valeur esthétique ne pouvaient être séparés; les juges ont au contraire maintenu que la protection de l'art appliqué ne pouvait être accordée que s'il y avait un surplus de valeur esthétique permettant de parler d'art d'après le langage courant. Si donc l'objet en cause a été fabriqué uniquement en considération de sa destination utilitaire, il n'a rien à voir avec l'art.

Les études critiques qui ont paru en Allemagne même sur la jurisprudence allemande relèvent que bien des arrêts estompent la différence entre l'œuvre d'art appliqué et le modèle industriel, parce qu'ils exigent simplement, pour admettre l'existence d'une œuvre de la première catégorie, qu'il y ait création personnelle, particulière, ce qu'on doit exiger aussi du modèle industriel. Le résultat final de cette confusion, Osterrieth l'a prédit il y a au moins vingt-cinq ans : c'est la mort de la protection spéciale du modèle industriel pour peu qu'on s'en tienne à l'interprétation large de l'art appliqué. Or, il y a des voix compétentes qui protestent là-contre en Allemagne (cf. Richter, dans *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht*, 1934, p. 561) : elles sont d'avis que l'enregistrement des modèles industriels est nécessaire, afin de permettre aux tiers intéressés de se renseigner sur les droits des auteurs. Par conséquent et tant que subsiste la loi sur les dessins et modèles, on doit chercher à délimiter son champ

d'action par rapport à celui de la loi régissant l'art appliqué. Sans doute, on n'y parviendra peut-être pas toujours *in concreto* : il pourra se produire qu'une œuvre d'art appliqué soit utilisable comme modèle et qu'inversément un produit destiné à servir de modèle présente le caractère d'une œuvre artistique (voir sur ce point les justes remarques d'Elster dans *l'Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, vol. VII, 1934, p. 345). Pourquoi une œuvre artistique ne pourrait-elle pas être reproduite en série à la façon d'un modèle ? Elster cite l'exemple d'un service de table destiné exclusivement à être utilisé comme modèle, mais exécuté de telle sorte qu'il réponde à la définition de l'œuvre artistique. Et cet auteur établit entre le modèle industriel et l'art appliqué la distinction suivante : le modèle n'acquiert sa pleine valeur et sa véritable signification qu'une fois multiplié en série, tandis que l'œuvre d'art appliqué est entièrement réalisée même sans reproduction. Le modèle n'est qu'une base créée en vue de la multiplication, l'œuvre d'art appliqué est quelque chose d'indépendant qui a son importance propre, en tant qu'ouvrage original. On peut se demander si cette distinction sera d'un grand secours pour le juge appelé à trancher un litige concret. La chaise en ferro-nickel dont il a été question plus haut, avec ses lignes particulières, les lustres électriques et bien d'autres meubles qui peuvent être l'objet de dépôts en vertu de la loi sur les dessins et modèles ne sont fabriqués qu'en vue de la reproduction; il est difficile de dire si tel exemplaire est l'original et tel autre une copie (ce que M. Elster voudrait qui fût précisé, comme circonstance déterminante à ses yeux), et pourtant le premier exemplaire sorti de la fabrique avait une valeur propre : c'était une œuvre individualisée et achevée en dehors de toute reproduction en série.

D'autre part, on a fait observer avec raison (v. Schanze dans *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht*, 1929, p. 60) que la distinction établie par la jurisprudence allemande entre l'œuvre d'art appliqué et le modèle manque de précision. Si l'on dit que l'œuvre d'art appliqué est un produit artistique original, on énonce une tautologie : dans cette hypothèse, l'ouvrage d'art appliqué doit rentrer dans le domaine de l'art; l'art appliqué se rencontre là où l'on trouve de l'art, là où une activité artistique s'est exercée. Mais si l'on s'en tient à la théorie de l'excédent esthétique

de l'œuvre, on prend en considération, nécessairement et presque sans le vouloir, la valeur de l'œuvre, et l'on ne protégera que les ouvrages d'art appliqué qui présentent un mérite artistique suffisant. Or, de l'avis général, la valeur artistique ne saurait être décisive pour la protection.

On a essayé encore d'expliquer la différence entre l'art appliqué et le modèle en recourant à une analogie empruntée au domaine de la propriété industrielle. L'art appliqué serait au modèle industriel à peu près ce que l'invention brevetable est au modèle d'utilité, lequel est, en Allemagne, une « petite » invention qui n'atteint pas le niveau indispensable à la brevetabilité parce qu'elle ne témoigne pas d'une activité créatrice suffisante. Mais il existe entre les créations de forme et les inventions (les grandes et les petites) une différence importante et qui entre ici en considération. La voici : les inventions doivent toujours réaliser un progrès sur le présent, tandis que les créations de forme ne sont pas sujettes à cette exigence : on ne peut donc pas soumettre les secondes au critère fondé sur le progrès.

On a également critiqué la théorie dite de la *prédominance*, en vertu de laquelle les tribunaux allemands accordaient ou refusaient la protection de l'art appliqué, selon que, dans l'œuvre soumise à leur appréciation, l'effet esthétique l'emportait ou non sur le but utilitaire. Cette théorie n'était pas nouvelle : les tribunaux l'appliquaient déjà très généralement sous le régime de l'ancienne loi concernant le droit d'auteur sur les œuvres des arts figuratifs, du 9 janvier 1876. Mais elle suscita l'opposition de plusieurs juristes réputés (en particulier d'Osterrieth, d'Ehrenreich et d'Adler), opposition à laquelle l'exposé des motifs à l'appui du projet devenu la loi *actuelle* sur le droit d'auteur artistique (du 9 janvier 1907) entendait donner raison. Le législateur voulait, par conséquent, qu'on renonçât dorénavant au critérium tiré de l'élément artistique prépondérant. Malgré cela, la jurisprudence est demeurée, même sous la loi de 1907, fidèle à la théorie antérieure. Nous avons cité plus haut un arrêt de 1911 qui se rallie nettement à la doctrine de la prépondérance. Dans certains arrêts postérieurs, comme dans celui de 1932 relatif à la chaise en ferro-nickel, on ne voit plus très bien, il est vrai, où se trouve l'excédent esthétique puisque, au dire des juges, le meuble en question se distingue avant tout par sa forme stric-

tement adaptée à sa destination et par la sobriété de ses lignes où rien de superflu ne subsiste.

Certains motifs invoqués contre la prise en considération du but principal de l'œuvre manquent à la vérité de pertinence. On a dit, par exemple, que même l'œuvre d'art la plus haute pouvait servir à des fins pratiques : n'est-il pas possible d'utiliser un tableau comme paravent, une statue comme porte-manteau ? A quoi nous répondrons qu'il faut s'en tenir à l'utilisation normale, donnée par la nature de l'œuvre, et ne pas attacher d'importance à telle fantaisie d'un usager paradoxal. Une autre objection est plus difficile à réfuter : *quid* si le but esthétique et le but pratique s'équilibrent, ce qui n'est pas rare ? Précisément lorsque l'œuvre forme un tout harmonieux où l'élément artistique et les qualités utilitaires se complètent mutuellement (résultat souhaitable au point de vue esthétique), la théorie de la prépondérance fait faillite. Une fontaine décorative érigée sur une place publique, une coupe artistement ciselée sont-elles essentiellement des œuvres d'art ou des ouvrages à but pratique ? On ne pourra guère répondre à cette question d'une manière catégorique. A notre avis, il conviendrait d'admettre, dans le doute, la prépondérance de l'élément artistique, parce que cette solution procurerait à l'auteur la protection la plus avantageuse. Donc la théorie de la prédominance entraînerait l'application de la loi sur le droit d'auteur, même dans les cas où le facteur esthétique, sans l'emporter nettement sur le facteur utilitaire, serait, en importance, égal à ce dernier.

Au demeurant, les adversaires de la théorie en question ont raison sur un point : il est parfois extrêmement difficile de dire s'il y a, oui ou non, prédominance esthétique (ou équilibre entre les deux éléments artistique et utilitaire). En effet, il s'agit de mettre en balance des choses à proprement parler incommensurables. C'est, observe M. le prof. Schanze, comme si l'on devait qualifier un mets soit de savoureux soit de profitable, ou bien se prononcer sur la prédominance du froid sur le rouge ou vice versa. Dans des décisions de ce genre, on en arrivera souvent à faire état de la valeur de l'œuvre, alors que, de l'avis général, ce critérium ne doit pas influencer la définition juridique de l'œuvre d'art. Mais si, par exemple, la valeur artistique d'une coupe est tellement exceptionnelle qu'on est obligé d'en conclure qu'aucun acheteur raisonnable n'uti-

lisera cet objet pour boire, il y aura là un indice en faveur de la prédominance de l'élément esthétique. De même, on pourra juger qu'une assiette peinte est un ustensile de ménage ou une œuvre d'art, suivant que son ornementation sera d'un mérite modeste ou éclatant. Et lorsque la forme artistique entrave l'usage normal de l'objet, cette circonstance interviendra également dans l'appréciation qui nous occupe ici. (A suivre).

Correspondance

Lettre des Pays-Bas⁽¹⁾

D^r S. A. VAN WIEN,
avocat et procureur, Amsterdam.

Congrès et assemblées

XIII^e CONGRÈS
DE LA CONFÉDÉRATION INTERNATIONALE DES
SOCIÉTÉS D'AUTEURS ET COMPOSITEURS
(STOCKHOLM, 27 juin-1^{er} juillet 1938)

Nous ne possédons pas encore, au moment de mettre en pages le présent numéro, le texte définitif des résolutions et vœux adoptés par le XIII^e Congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs. Nous nous réservons donc de revenir plus tard sur les résultats de cette importante réunion. Bornons-nous, pour le moment, à

enregistrer le succès complet du Congrès au double point de vue extérieur ou mondain (si l'on peut ainsi dire), et professionnel ou technique. L'hospitalité suédoise, à la fois cordiale et fastueuse, a sans nul doute contribué très largement à créer cette atmosphère de compréhension mutuelle, d'estime réciproque et même d'amitié, qui s'est affirmée dès le premier soir au cours d'un banquet de bienvenue, et qui, née dans une rencontre purement récréative, a exercé sa bienfaisante influence durant toutes les discussions souvent délicates provoquées par l'ordre du jour.

Notre gratitude est donc acquise en première ligne aux organisateurs suédois du Congrès, et notamment à MM. Kurt Atterberg et Eric Westberg, tous deux compositeurs de grand mérite, et chefs habiles à conduire l'orchestre qui exécute leurs œuvres. Mais il ne serait pas juste de ne pas féliciter également le Bureau de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs, que dirige avec tant de ferme aménité M. René Jeanne, auquel M. Ugo Gheraldi prête le concours de son énergie réalisatrice. Nous savons par expérience que dans les réunions internationales presque tout dépend de la préparation: si donc le Congrès de Stockholm a parfaitement réussi, c'est qu'il a été remarquablement préparé. Et nous ajouterons: présidé. Car M. Romain Coolus, président d'honneur de la Confédération des sociétés d'auteurs et compositeurs, dirigea les débats à une si belle allure (tout en respectant rigoureusement le programme) que le Congrès se termina le vendredi 1^{er} juillet, au soir, au lieu du samedi 2 juillet. Voilà certes un record qui mérite d'être souligné.

Jurisprudence

SUISSE

OEUVRE MUSICALE. COLLABORATION. TRANSMISSION HÉRÉDITAIRE ET CESSIBILITÉ DU DROIT D'AUTEUR. — QUID DE LA RECONNAISSANCE D'UN DROIT DE COLLABORATEUR, SI LE DROIT D'AUTEUR ENTIER EST REVENDIQUÉ? QUESTION À RÉSOUDRE À LA LUMIÈRE DU DROIT CANTONAL DE PROCÉDURE. — DÉLAI DE PRESCRIPTION SELON L'ANCIENNE LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR, ART. 17. — ENREGISTREMENT PHONOGRAPHIQUE DE COMPOSITIONS MUSICALES DÉJÀ ENREGISTRÉES SOUS L'ANCIENNE LOI, ART. 66 DE LA LOI NOUVELLE, COMBINÉ AVEC L'ART. 14, CHIFFRE 14, DE LA LOI ANCIENNE. — REVENDICATION DÉLOYALEMENT TARDIVE DU DROIT D'AUTEUR.

(Tribunal fédéral suisse, 1^{re} ch. civile, 9 octobre 1934. Henschel c. Buomberger.)⁽¹⁾

En 1912, le défendeur, Buomberger, rédacteur d'un journal à Schaffhouse,

publia, pour son propre compte, un recueil de quatre chansons, dont l'une était intitulée « La petite cloche du Munot ». La couverture portait l'annotation « Chansons schaffhouseises de Buomberger, mises en musique par Richard Henschel ». Ce dernier était chef de l'orchestre municipal de Schaffhouse. En 1920, le défendeur entreprit la publication isolée des quatre chansons, mais sans faire mention du compositeur en ce qui concerne « La petite cloche du Munot ». Au cours des années, celle-ci fut enregistrée sur disque.

Le 23 février 1922, Henschel écrivit au défendeur pour lui exprimer son étonnement de ce que son nom ne figurât pas sur la publication en cause, en le priant de lui en indiquer les motifs. Dans sa réponse du 26 février 1922, le défendeur fit valoir que le canevas de la mélodie et notamment le refrain étaient son œuvre et que Henschel s'était borné à fondre deux strophes et à améliorer le motif principal; si néanmoins, ajoutait-il, il avait, dans le recueil de 1912, mentionné uniquement Henschel comme compositeur, c'est parce que celui-ci avait effectivement mis seul en musique trois chansons et que lui, Buomberger, n'avait pas jugé opportun de figurer comme compositeur de la quatrième sur la page de titre.

L'affaire n'eut pas de suite jusqu'au 25 juillet 1924; Henschel fit alors sommer Buomberger, par un avocat, de reconnaître sans réserve les droits d'auteur qu'il possède sur « La petite cloche du Munot » en sa qualité de compositeur et de tirer toutes les conséquences qui découleraient de cette reconnaissance. M. Buomberger maintint son point de vue.

Par lettre du 12 mars 1927, le secrétaire de l'Association suisse des artistes invita Buomberger à reconnaître Henschel comme collaborateur de la chanson. Le défendeur rejeta cette suggestion et remit, le 17 mai 1927, au président du Tribunal de Lucerne-Campagne une requête tendant à ce que Henschel soit invité à faire valoir ses prétentions par la voie judiciaire.

..... Le 20 décembre 1928, Henschel ouvrit une action pénale contre Buomberger pour violation de l'article 42 de la loi sur le droit d'auteur. Il se plaignait de ce que son nom ne figurât pas sur la publication spéciale de « La petite cloche du Munot » et de ce que la chanson ait été enregistrée sur disque sans son autorisation. Henschel mourut le 2 avril 1929, avant la clôture de l'ins-

truction, laissant comme héritières légales M^{me} Frederike Henschel, sa seconde femme, et une fille d'un premier lit, M^{lle} Margarethe Henschel. Par déclaration écrite du 12 juillet 1930, cette dernière céda à sa cohéritière ses droits contre Buomberger, M^{me} Henschel ayant maintenu la plainte, le Tribunal de Lucerne-Campagne décida, le 12 janvier 1931, de surseoir à l'instruction de cette affaire jusqu'à ce que les questions d'ordre civil qu'elle soulevait fussent liquidées; il invita dont la plaignante à ouvrir une action civile tendant à ce que le droit d'auteur contesté lui soit attribué, faute de quoi le droit qu'elle revendiquait devait être considéré comme inexistant.

C. M^{me} Henschel intenta, le 12 mars 1931, l'action en cours en formulant les demandes suivantes :

- 1° qu'il soit constaté que Henschel avait composé la chanson « La petite cloche du Munot » et qu'il était, en conséquence, cotitulaire, avec le défendeur, du droit d'auteur;
- 2° que le défendeur soit condamné à payer à la demanderesse, comme dommages-intérêts, la somme de 8001 francs, avec intérêts à 5 % à partir du 12 mars 1931;
- 3° que réserve soit faite, en faveur de la demanderesse, de tous autres droits à des dommages-intérêts, pour le cas où ceux-ci dépasseraient la somme de 8001 francs.

Le défendeur a pris les conclusions suivantes :

- 1° que l'action soit jugée prescrite, ou bien
- 2° qu'elle soit rejetée parce que non fondée;
- 3° éventuellement qu'il y ait lieu de constater que le droit d'auteur sur l'œuvre a passé au défendeur;
- 4° que, dans tous les cas, il ne soit admis, en faveur de Henschel, qu'un droit d'auteur musical partiel, donnant droit à une prétention maximale de 15 francs, mais non pas à une participation aux droits d'édition.

D. Par décision du 7 mai 1934, le Tribunal de Lucerne-Campagne a rejeté la demande et les conclusions du défendeur.

E. La demanderesse a recouru en réforme en temps voulu et valablement au Tribunal fédéral en proposant :

- 1° qu'il soit constaté que Henschel, respectivement la demanderesse, est cotitulaire du droit d'auteur sur la partie musicale de « La petite cloche du Munot »;

(1) Voir Arrêts du Tribunal fédéral suisse, 60^e volume, Droit civil, p. 474.

2° que le défendeur soit condamné à des dommages et intérêts et la cause renvoyée à l'instance inférieure pour fixation du dommage.

Le défendeur conclut au rejet du recours.

Considérant en droit :

1. — La demanderesse est héritière légale de Henschel. La cohéritière, M^{lle} Henschel, lui a transmis ses droits contre le défendeur. En conséquence et conformément aux dispositions de l'article 9 de la loi sur le droit d'auteur, qui déclare le droit d'auteur transmissible aux héritiers et cessible, M^{me} Henschel possède en l'espèce la capacité d'actionner.

2. — Le texte de la chanson « La petite cloche du Munot » est de la plume du défendeur. C'est incontesté. Ce qui ne l'est pas, c'est la paternité de la composition musicale. Sur ce point, les premiers juges ont constaté sur la base des dépositions des témoins et des déclarations des parties ce qui suit :

Le défendeur avait élaboré une mélodie pour son texte; il soumit son travail à Henschel. Celui-ci y apporta des modifications importantes, sans toutefois enlever à la chanson son caractère primitif; le refrain resta sans changement. Ces constatations sont de l'ordre des faits et lient le Tribunal fédéral (art. 81 OJ). Dans ces conditions, il y a incontestablement collaboration au sens de l'article 7 de la loi sur le droit d'auteur : le défendeur et Henschel ont créé une œuvre en commun, dans laquelle leurs apports respectifs ne peuvent pas être disjointes.

Une action ayant pour objet de faire constater que la demanderesse était cotitulaire du droit d'auteur aurait dû être accueillie. Mais la demanderesse ayant revendiqué la totalité du droit d'auteur sur la partie musicale de la chanson, c'est avec raison que l'instance inférieure l'a déboutée après avoir constaté que le défendeur avait incontestablement qualité de cocompositeur. L'on pourrait toutefois se demander si la revendication n'aurait pas dû être admise partiellement, attendu que la demanderesse possède effectivement un droit sur l'œuvre, et cela à titre de cotitulaire du droit d'auteur. Mais la question de savoir si une action tendant à obtenir le droit d'auteur exclusif peut être accueillie pour partie seulement doit être tranchée sur la base du Code de procédure cantonal. L'instance inférieure l'a résolue par la négative et cette décision lie le Tribunal fédéral (art. 57 OJ). Il s'ensuit également

qu'il ne peut pas être donné suite au premier moyen de recours qui diffère de la demande en ce sens qu'il ne vise pas la totalité du droit d'auteur, mais qu'il revendique seulement un droit de collaboration concernant la partie musicale; en effet, toute conclusion présentée en appel sans avoir été examinée au préalable par l'instance inférieure en conformité des règles de la procédure cantonale doit, aux termes de l'article 80 de la loi sur l'organisation judiciaire, être considérée comme nouvelle et irrecevable. D'ailleurs, pratiquement, la demanderesse ne subit pas, de ce fait, un grand dommage. Afin de prononcer sur la demande d'indemnité, pas n'est besoin que la collaboration entre Henschel et Buomberger soit expressément reconnue dans le dispositif de l'arrêt; s'agissant de l'action pénale pour laquelle le résultat du présent litige est attendu, la constatation faite dans les considérants aura la même valeur, et la demanderesse sera également à même de poursuivre les violations de son droit qui pourraient encore se produire.

3. — La demande en dommages-intérêts est basée sur le fait que le défendeur n'a pas mentionné Henschel comme compositeur ou comme cocompositeur de la chanson, et qu'il a confectionné un disque sans l'autorisation dudit Henschel.

a) L'instance inférieure admet que l'action de la demanderesse visait seulement l'édition de la chanson isolée et non pas la diffusion de l'œuvre. Dans son recours, M^{me} Henschel combat cette conclusion comme contraire au dossier; elle invoque la teneur de la demande, les conclusions en défense et le jugement même de l'instance inférieure où son exposé a été résumé. La demande (chiffres V et VI) et les conclusions en défense (p. 16) parlent effectivement de vente, de diffusion, etc. Le jugement y fait d'ailleurs allusion. Mais au chiffre IV de la demande, où les faits de la cause sont exposés, la demanderesse s'élève seulement contre l'« édition de „La petite cloche du Munot” sans mention du nom de M. Henschel ». Cette attitude est tout à fait compréhensible, si l'on veut bien considérer que l'édition remonte à l'année 1920 et que, ces derniers temps, la diffusion a dû être extrêmement réduite, si tant est que des exemplaires aient encore été offerts en vente. L'instance inférieure n'a donc pas faussement interprété le dossier en admettant que l'action avait pour seul objet l'édition de la chanson. D'ailleurs, les indications fournies sur la prétendue diffusion ac-

tuelle de la chanson eussent été insuffisantes : la demanderesse ne dénonce aucun cas de réclame faite par le défendeur, dont on pourrait inférer que la vente continue; elle n'est pas à même de citer un seul cas concret de vente.

Pour ces motifs, l'exception fondée sur ce que le délai de prescription est écoulé doit être admise. Est applicable en l'espèce l'article 17 de la loi sur le droit d'auteur du 23 avril 1883, attendu que la nouvelle loi du 7 décembre 1922 est entrée en vigueur le 1^{er} juillet 1923 seulement. La loi de 1883 dispose que l'action n'est plus recevable lorsqu'il s'est écoulé plus d'un an depuis que l'auteur lésé ou ses ayants cause ont eu connaissance de la violation du droit et, dans tous les cas, au bout de cinq ans dès le jour de la violation. Henschel a eu connaissance le 23 février 1922 de l'édition de la chanson. C'est ce qui ressort d'une lettre qu'il a écrite au défendeur à cette date. Le délai utile pour poursuivre expirait donc le 24 février 1923. La demande présentée le 12 mars 1931 seulement était ainsi amplement tardive. Elle le serait également si l'on prenait en considération le délai de cinq ans précité, lequel aurait commencé à courir en 1920, au moment de l'édition de la chanson, et aurait pris fin en 1925.

La demanderesse soutient, au contraire, qu'il s'agit d'une violation continue du droit et que le délai de prescription ne commence à courir qu'à partir du moment où les actes illicites ont cessé de se produire. Cela est inexact à un double point de vue. D'une part, il faudrait, pour conclure à une violation continue du droit, qu'il y eût à tout le moins diffusion ininterrompue de l'œuvre et non pas seulement édition de la chanson. Or, l'édition, qui constitue un acte unique, pour soi, est le seul objet de l'action. D'autre part, l'interprétation de la demanderesse ne s'appliquerait pas même à la diffusion. En effet, en droit suisse, chaque opération de diffusion donne naissance à un nouveau délai de prescription (cf. Orelli, *Das schweizerische Bundesgesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst*, p. 105 et s.), contrairement à la règle énoncée au § 51 de la loi allemande, où il est dit que la prescription commence à courir du jour où la diffusion illicite a eu lieu pour la dernière fois. L'arrêt du Tribunal fédéral invoqué par la demanderesse (vol. 35, II, p. 81) concerne un état de faits entièrement différent et totalement étranger au domaine du droit d'auteur.

b) Le premier enregistrement de « La petite cloche du Munot » sur disque a eu lieu avant le 1^{er} juillet 1923, date de la mise en vigueur de la nouvelle loi sur le droit d'auteur. A cette époque, l'enregistrement était libre, l'autorisation de l'auteur n'était pas nécessaire : l'article 11, ch. 11, de l'ancienne loi disposait que la reproduction de compositions musicales pour les boîtes à musique et autres instruments analogues ne constituait pas une violation du droit d'auteur. L'article 66 de la nouvelle loi dispose que les œuvres musicales qui ont été adaptées d'une manière licite à des instruments mécaniques conformément aux prescriptions précitées de l'ancienne loi peuvent encore être adaptées par chacun à des instruments de ce genre, sans que l'autorisation du titulaire du droit d'auteur soit nécessaire. Il s'ensuit que la demanderesse ne peut faire valoir aucune prétention à des dommages-intérêts, ni pour les adaptations qui ont eu lieu sous le régime de l'ancienne loi, ni pour celles régies par la nouvelle loi, soit de la part des fabricants de disques, soit de la part du défendeur, censé avoir autorisé l'adaptation, autorisation qui n'était d'ailleurs pas nécessaire et qui est, dès lors, juridiquement sans importance.

Au surplus, les revendications tirées des adaptations faites sous l'empire de l'ancienne loi seraient dans tous les cas prescrites, car, suivant l'article 17 de ladite loi, la prescription intervient au plus tard dans un délai de cinq ans compté à partir du moment de l'adaptation.

4. — En conséquence, le recours doit être écarté pour autant qu'il a pu être examiné par le tribunal. Cette décision est dictée non seulement par les dispositions légales formelles relatives à la prescription, mais encore par le fait que la demanderesse a cru devoir attendre huit ans depuis le moment où elle a eu connaissance de la première et de la plus importante violation du droit avant d'ouvrir une action, rendant ainsi extrêmement difficile les recherches en vue d'établir les faits. Cette façon d'agir constituerait déjà en soi une raison pour rejeter les prétentions émises, parce qu'elles ont été formulées avec un retard déloyal devant le juge.

PAR CES MOTIFS, le Tribunal fédéral prononce :

1. Il n'est pas entré en matière sur le recours en tant que celui-ci vise la constatation du droit de collaboration en faveur de la demanderesse.

2. Le recours est rejeté en ce qui touche la demande en paiement de dommages-intérêts.

Bibliographie

OUVRAGES NOUVEAUX

LE CONTRAT D'ÉDITION EN DROIT ROUMAIN, par *Georges P. Docan*, conseiller à la Cour d'appel de Bucarest. Une brochure de 38 pages, 13,5×20 cm. Bucarest, 1937. Imprimerie nationale.

Cette brochure reproduit un rapport que l'auteur a présenté au deuxième Congrès international de droit comparé. Comme le droit roumain est très pauvre en dispositions concernant le contrat d'édition, M. Docan a dû, pour compléter son exposé, se référer à la jurisprudence roumaine, et aussi à la doctrine étrangère et principalement française. Étouffé de la sorte, son travail sera très utile aux auteurs et éditeurs roumains et, d'autre part, intéressant pour les juristes que préoccupent les problèmes du droit comparé. Outre la loi roumaine, M. Docan fait encore état des lois russe, autrichienne et hongroise qui demeurent en vigueur en Bessarabie, en Bucovine et en Transylvanie. A titre de comparaison, il mentionne également les solutions proposées en la matière par la Société française d'études législatives.

* * *

DIRITTI D'AUTORE E PRINCIPI CORPORATIVI, par *Valerio de Sanctis*, avocat et chef du Bureau juridique de la Société italienne des auteurs et éditeurs, à Rome. Tirage à part de *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht*, en original italien et en traduction allemande. Brochure de 24 pages, 20,5×29,5 cm. Verlag Chemie G. m. b. H. Berlin, 1938.

L'étude de M. de Sanctis présente un intérêt manifeste, parce qu'elle constitue un essai de définir la conception italienne du droit d'auteur par opposition à la conception française et sociale allemande. On pourrait être tenté de croire, à première vue, que les deux régimes totalitaires italien et allemand ont conduit à une seule et même théorie du droit d'auteur ou, du moins, à deux théories très voisines. M. de Sanctis estime qu'il n'en est rien. La loi italienne du 7 novembre 1925, l'une des premières grandes lois du régime, est, dans son principe, très favorable à l'auteur qu'elle investit d'une vraie souveraineté sur son œuvre. Les restrictions, nécessaires comme partout, visent moins l'auteur lui-même qui serait tenu de payer un tribut à la collectivité envisagée comme une sorte d'Égérie du créateur, que certaines

œuvres dont la nature ne se prête pas, selon l'avis du législateur italien, à la protection rigoureuse de la loi sur le droit d'auteur. Ainsi s'explique en particulier la doctrine italienne en matière d'art appliqué : seules sont protégées selon la loi de 1925 les œuvres d'art appliqué qui peuvent aussi être considérées comme des œuvres d'art pur, détachées des éléments où apparaît leur caractère de produits industriels.

La structure corporative de l'État fasciste italien a naturellement influencé l'organisation des auteurs. Ceux-ci tendent de plus en plus à former des groupements professionnels, même dans les pays où le régime corporatif n'existe pas. En Italie, la situation se présente maintenant ainsi : deux sociétés ont été intégrées dans l'organisation corporative de l'État : la *Società italiana degli autori ed editori*, dont la fondation remonte à 1882 et qui est maintenant une corporation de droit public. Cette société s'occupe de l'exercice des différentes prérogatives de l'auteur : elle embrasse non seulement le domaine de l'édition des livres, mais aussi celui de l'exécution musicale et de la projection cinématographique. S'agissant du droit de représenter les œuvres dramatiques, une autre corporation de droit public intervient à côté de la Société des auteurs : c'est l'*Ente italiano per gli scambi teatrali*, une institution récente qui, en vertu de la loi du 24 octobre 1935, a reçu l'autorisation de servir d'intermédiaire pour mettre les œuvres théâtrales italiennes et étrangères à la disposition de sociétés dramatiques et des entreprises de spectacles. Quels sont exactement les rapports entre la Société des auteurs et l'*Ente*? Cette question ne nous est pas absolument claire. Nous croyons comprendre que la Société des auteurs serait chargée de sauvegarder les droits d'auteur en cas de représentation d'une œuvre dramatique, ce qui impliquerait l'encassement de la redevance, mais que l'autorisation de représenter serait donnée par l'*Ente*. Nous ne voudrions toutefois pas émettre d'opinion catégorique sur ce point (1).

En résumé, la conception italienne du droit d'auteur demeure voisine de la conception française, en ce qu'elle considère l'œuvre littéraire ou artistique comme le résultat d'une activité purement individuelle s'exerçant sur des idées qui, elles, appartiennent au domaine public. Mais l'exercice du droit d'auteur en Italie est entre les mains des syndicats et corporations, qui assurent une collaboration fructueuse entre les groupements professionnels.

(1) M. de Sanctis dit que l'*Ente* doit veiller à l'acquisition des droits de représentation en Italie et à l'étranger. D'autre part, l'auteur donnerait pouvoir à la Société des auteurs de céder, d'entente avec l'*Ente*, le droit de représentation aux entreprises de spectacles.