

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

UNION INTERNATIONALE: Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété industrielle, littéraire et artistique. Mutation dans le poste de Vice-Directeur, p. 73.

LÉGISLATION INTÉRIEURE: FRANCE (Afrique Équatoriale Française). Arrêté du 21 décembre 1938, promulguant le décret du 29 octobre 1887 sur la propriété littéraire et artistique aux colonies, p. 73. — HONGRIE. Décret n° 4830/1939 M. E., du 5 mai 1939, du Conseil royal hongrois des Ministres, concernant l'extension, aux territoires de la Haute-Hongrie récupérés, des effets des règles juridiques relatives au droit d'auteur, p. 74.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: Les parères des commissions prussiennes d'experts pour le droit d'auteur (*premier article*), p. 74.

JURISPRUDENCE: BELGIQUE. Modèle de chaussure. I. Conditions de la nouveauté. II. Conditions de l'abandon au domaine public. III. Non-nécessité d'une protection au pays d'origine. IV. Éléments d'appréciation de la contrefaçon. V. Revendeur et fabricant des objets contrefaits.

Appel en garantie, p. 77. — FRANCE. I. Oeuvre cinématographique. Thèse du producteur-auteur. Motifs qui conduisent à l'accepter, p. 78. — II. Oeuvre cinématographique (film sonore). Étendue de l'autorisation donnée par l'auteur de l'œuvre initiale utilisée dans le film: limitation in dubio au droit d'édition. Impossibilité pour le producteur de céder plus de droits qu'il n'en a lui-même, p. 80. — GRÈCE. Film sonore. Droit du compositeur d'autoriser, par le moyen du film, l'exécution publique des compositions enregistrées sur celui-ci. Situation de droit lorsque la composition est enregistrée en marge du film. Exploitation en commun par le propriétaire du film et le compositeur. Droit de ce dernier à une part des bénéfices; pas de droit exclusif ou d'interdiction, p. 81.

NOUVELLES DIVERSES: BELGIQUE. Le contrôle des sociétés de perception, p. 82. — ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE. I. Un nouveau bill concernant le droit d'auteur, p. 83. — II. Activité réjouissante d'un groupement pour le développement de la protection des œuvres littéraires et artistiques, p. 83. — FRANCE. L'activité du syndicat de la propriété artistique, p. 84.

NÉCROLOGIE: Charles Drouets, p. 84.

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale

BUREAUX INTERNATIONAUX RÉUNIS

POUR LA

PROTECTION DE LA PROPRIÉTÉ INDUSTRIELLE,
LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

MUTATION DANS LE POSTE DE VICE-DIRECTEUR

En remplacement de M. Charles Drouets, démissionnaire, et par décision du 9 juin 1939, le Conseil fédéral suisse a promu Vice-Directeur des Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété industrielle, littéraire et artistique M. Louis Jaton, docteur ès-sciences économiques, de Villars-Mendraz (Vaud), précédemment secrétaire.

La promotion de M. Jaton prendra effet le 1^{er} août 1939.

Législation intérieure

FRANCE

(Afrique Équatoriale Française)

ARRÊTÉ

PROMULGUANT LE DÉCRET DU 29 OCTOBRE
1887 SUR LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET
ARTISTIQUE AUX COLONIES

(Du 21 décembre 1938.)⁽¹⁾

Le Gouverneur général p. i. de l'Afrique Équatoriale Française, Officier de la Légion d'Honneur,

Vu le décret du 15 janvier 1910, portant création du Gouvernement général de l'A. E. F.;

Vu le décret du 31 décembre 1937, portant réorganisation administrative de l'A. E. F.,

arrête :

ARTICLE PREMIER. — Est promulgué en A. E. F. le décret du 29 octobre 1887 sur la propriété artistique et littéraire aux colonies.

⁽¹⁾ Texte obligeamment communiqué par le Ministère français des Affaires étrangères, Sous-Direction des Affaires administratives et des Unions internationales. (Réd.)

ART. 2. — Le présent arrêté sera enregistré et communiqué partout où besoin sera.

Brazzaville, le 21 décembre 1938.

SOLOMIAC.

Décret du 29 octobre 1887

Le Président de la République française,

Sur le rapport du Ministre de la Marine et des Colonies et Garde des Sceaux, Ministre de la Justice;

Vu les articles 7, 8 et 18 du sénatus-consulte du 3 mai 1854;

Vu le décret du 9 décembre 1857 relatif à la propriété littéraire et artistique aux colonies,

décète :

ARTICLE PREMIER. — Les dispositions législatives qui règlent en France la propriété littéraire et artistique sont rendues applicables aux colonies.

ART. 2. — Le Ministre de la Marine et des Colonies et le Garde des Sceaux, Ministre de la Justice, sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera inséré au *Journal officiel* de la République fran-

gaise et au *Bulletin officiel* de l'Administration des Colonies.

Fait à Paris, le 29 octobre 1887.

Jules GRÉVY.

Par le Président de la République :

Le Ministre de la Marine et des Colonies,

E. BARBEY.

Le Garde des Sceaux, Ministre de la Justice,

E. MAZEAU.

HONGRIE

DÉCRET

du

CONSEIL ROYAL HONGROIS DES MINISTRES
concernant

L'EXTENSION, AUX TERRITOIRES DE LA HAUTE-HONGRIE RÉCUPÉRÉS, DES EFFETS DES RÈGLES JURIDIQUES RELATIVES AU DROIT D'AUTEUR

(N° 4830/1939 M. E., du 5 mai 1939.)

Le Conseil royal hongrois des Ministres ordonne ce qui suit, en se fondant sur les pouvoirs qui lui sont accordés par le § 4 de la loi XXXIV de l'année 1938, concernant le rattachement à la Hongrie des territoires de la Haute-Hongrie récupérés au profit de la Sainte Couronne hongroise.

§ 1^{er}. — Les règles juridiques hongroises concernant le droit d'auteur entrent en vigueur le 15 mai 1939 dans les territoires de la Haute-Hongrie récupérés.

§ 2. — Le droit d'auteur qui existait avant l'entrée en vigueur du présent décret, ainsi que les autorisations fondées sur ce droit, appartiendront à l'ayant droit, aussi longtemps que ce droit sera protégé en vertu des règles juridiques qui entrent en vigueur.

§ 3. — Les dispositions transitoires contenues dans la loi LIV de l'année 1921, concernant le droit d'auteur, sont applicables par analogie aux territoires de la Haute-Hongrie récupérés.

§ 4. — S'agissant des litiges pendants devant les tribunaux et qui ont été engagés sur la base des règles juridiques mises hors vigueur, les dispositions relatives à la suite de la procédure de l'ordonnance n° 9700/1938 M. E. sont applicables par analogie, de telle sorte que au lieu de la date fixée dans les §§ 5 à 10 de ladite ordonnance, et qui est celle du 1^{er} janvier 1939, la date à prendre en considération est celle de l'entrée en vigueur du présent décret.

§ 5. — Les demandes nécessaires pour la sauvegarde (respectivement l'enregistrement) du droit d'auteur doivent être

présentées jusqu'au 31 décembre 1939, en conformité des règles juridiques entrant en vigueur, et cela aussi dans le cas où la demande aurait été déjà présentée auparavant, en vertu des dispositions qui cessent d'être applicables du fait du présent décret. Si la demande n'est plus présentée, l'effet de l'enregistrement (immatriculation) cesse avec le 31 décembre 1939. La demande doit contenir, à côté de la vérification convenable, l'indication de la date à laquelle l'œuvre a été enregistrée par application des règles juridiques en vigueur jusqu'ici. Si la demande est présentée, l'enregistrement continue à porter effet, à compter de la date à laquelle il a été originellement effectué.

§ 6. — Le présent décret entre en vigueur le jour de sa publication.

Budapest, 5 mai 1939 (1).

Comte PAUL DE TELEKI m. p.,

*Président du Conseil royal hongrois
des Ministres.*

NOTE DE LA RÉDACTION. — L'Administration hongroise et M. Émile Szalai nous ont envoyé tous deux le texte du décret ci-dessus. Nous les en remercions sincèrement. C'est une des premières mesures prises pour appliquer le droit d'auteur du pays annexant aux régions annexées ensuite des événements qui ont modifié depuis mars 1938 le statut politique de l'Europe centrale. On sait, en effet, qu'en Autriche et dans les territoires sudètes le droit d'auteur en vigueur avant le rattachement à l'Allemagne demeure applicable jusqu'à nouvel ordre (v. *Droit d'Auteur* du 15 mai 1939, p. 57, 1^{re} col.). Il en est, bien entendu, de même en ce qui touche le protectorat de Bohême et de Moravie. En revanche, d'après une information reçue de l'Administration polonaise, la législation polonaise sur le droit d'auteur s'applique, à dater du 23 novembre 1938, aux territoires cédés par la Tchécoslovaquie à la Pologne. M. Szalai nous fait observer très justement que le décret du 5 mai 1939 vise « les règles juridiques hongroises concernant le droit d'auteur », c'est-à-dire la législation hongroise sur le droit d'auteur. *Quid* de la loi tchécoslovaque sur le contrat d'édition, du 11 mai 1923 (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1924, p. 2) ? Celle-ci n'est pas touchée par le décret du 5 mai 1939. Mais un décret postérieur, n° 5600/1939, du 7 juin 1939, qui nous est également signalé par M. Szalai, dispose qu'à la date du 15 juin 1939 le Code de commerce hongrois de 1875 entrera en vigueur dans les territoires de la Haute-Hongrie récupérés. Ce code traite du contrat d'édition dans ses articles 515 à 533 (v. *Droit d'Auteur* du 15 juillet 1915, p. 74). En conséquence, la loi tchécoslovaque du 11 mai 1923 a cessé, elle aussi, d'être applicable dans lesdits territoires.

Le paragraphe 5 du décret du 5 mai 1939 se réfère, pensons-nous, aux dispositions de la loi hongroise de 1921 (v. *Droit d'Auteur* du

(1) Cette date est celle de la publication, donc de l'entrée en vigueur. (Information de l'Administration hongroise.) (Réd.)

15 mai 1922, p. 49), qui prévoient un enregistrement. Il s'agit des œuvres anonymes et pseudonymes dont l'auteur peut notifier son nom véritable à l'enregistrement (art. 13, 48, 55, 65, 75, 82). Sous le régime de la loi tchécoslovaque sur le droit d'auteur des 24 novembre 1926/24 avril 1936 (v. *Droit d'Auteur* des 15 mars, 15 avril 1927 et 15 février 1937), le même système d'enregistrement est prévu pour transformer les œuvres anonymes ou pseudonymes en œuvres aléthonymes, soit munies du nom patronymique de l'auteur (cf. art. 39).

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LES PARERES

DES

COMMISSIONS PRUSSIENNES D'EXPERTS POUR LE DROIT D'AUTEUR

(Premier article)

M. le Dr h. c. Wollenberg, Conseiller ministériel intime, a fait paraître chez l'éditeur Walter de Gruyter, à Berlin et Leipzig, un recueil de 58 parères des cinq commissions prussiennes d'experts pour le droit d'auteur (1), recueil qui constitue une mine précieuse de renseignements relatifs à plusieurs questions, parmi les plus difficiles du droit d'auteur. Les parères sont rédigés avec le plus grand soin : chaque cas est étudié de la façon la plus attentive et en profondeur, de telle sorte qu'on se trouve en présence d'une collection vraiment exemplaire de consultations pratiques. Nous croyons dès lors intéresser nos lecteurs en résumant à leur intention le contenu essentiel de cette œuvre si méritoire.

I

La grande majorité des parères s'occupent des conditions préalables que doit remplir une œuvre pour bénéficier de la protection légale. Bien que la question à résoudre ne varie pas avec les différentes formes d'expression et qu'il s'agisse toujours de savoir s'il y a eu activité créatrice individuelle, il paraît néanmoins recommandable d'envisager séparément les différentes catégories d'ouvrages.

A. ŒUVRES LITTÉRAIRES

La plupart des cas litigieux opposent deux œuvres à propos desquelles on

(1) *Gutachten der fünf preussischen Sachverständigenkammern für Urheberrecht. Eine Auswahl bearbeitet und herausgegeben von dem Kammervorsitzenden Dr. jur. h. c. Ernst Wollenberg, Geheimer Regierungsrat. Berlin und Leipzig 1936. Walter de Gruyter & Co.*

doit se demander si l'œuvre postérieure se différencie assez de l'œuvre antérieure pour que celle-là puisse être considérée comme une nouvelle création indépendante. Pourtant, dans certaines espèces, l'œuvre en discussion ne s'inspirait d'aucun modèle, et malgré cela l'activité créatrice faisait défaut. Nous mentionnerons ici deux cas simples — et presque comiques. L'un concerne un *formulaire pour le pedigree d'un chien*. Avec raison, la commission d'experts n'a pas trouvé dans cette production une activité intellectuelle, tout en reconnaissant que le degré d'activité déployée importait aussi peu que la valeur de la création. La simple réunion et la mise en ordre de matériaux existants peut conférer à un travail une individualité suffisante pour que la qualité d'œuvre littéraire ne puisse pas lui être refusée. Mais si, comme dans le cas dudit formulaire, le travail exécuté est uniquement mécanique, sans qu'il y ait d'activité intellectuelle proprement dite; s'il y a simplement réunion d'un certain nombre de données qui sont ensuite disposées d'une manière déterminée pour l'usage pratique, sans qu'on vise à stimuler l'esprit, alors il n'y a pas d'œuvre protégeable. Appartiennent à cette catégorie de productions les catalogues de maisons de commerce, les formulaires en usage dans le monde des affaires, les instructions concernant l'emploi d'une marchandise. Le formulaire-pedigree dont il a été parlé plus haut présentait certains éléments de décoration (têtes de chiens, feuilles de chêne) et contenait des rubriques pour la race, le sexe, la couleur, le nom, la date de naissance, l'éleveur, l'indication des parents, grands-parents, etc., soit pour la mention des différents faits qui résultent de la nature des choses et intéressent les éleveurs et les amateurs. En revanche il n'y a pas, en l'espèce, de travail intellectuel individuel. — Un deuxième cas se rapportait à un *formulaire pour le calcul des impôts*, avec des colonnes mensuelles pour les recettes et des directives pour l'usage à en faire, les principales dispositions légales applicables étant reproduites. Ici aussi, la commission d'experts part de l'idée qu'il n'est pas, à la vérité, nécessaire que le contenu de l'œuvre soit nouveau et original, une matière connue, propriété de tous, pouvant fort bien être choisie, présentée et divisée de telle sorte qu'on doive admettre l'existence d'une création intellectuelle. En la circonstance, le formulaire pour les impôts était conçu d'une manière habile et réfléchie; les rubriques

étaient pratiques et permettaient d'inscrire et d'additionner commodément les chiffres. Une œuvre de ce genre mérite-t-elle la protection de la loi sur le droit d'auteur? Il peut y avoir là des cas limites difficiles à classer. Le formulaire soumis à la commission se bornait à reproduire des matériaux existants, et dont la publication s'imposait vu le but à atteindre. Les instructions n'apportaient rien de nouveau, et quant aux colonnes mensuelles, elles étaient essentiellement pratiques et n'avaient rien à voir avec une œuvre littéraire.

D'autres cas sont juridiquement plus intéressants et plus instructifs pour la discussion. Nous voulons parler de ceux où il s'agit de savoir si l'œuvre litigieuse est *nouvelle et indépendante*, encore qu'elle s'inspire en quelque mesure d'une œuvre antérieure, ou bien si elle n'est justement pas autre chose que la reproduction de certains éléments de cette œuvre préexistante. Ici aussi, nous rencontrons le contraste entre les œuvres dont le contenu intégral est le produit de l'activité créatrice de l'auteur, et les œuvres qui utilisent d'une manière personnelle des éléments appartenant à tous. Pour les œuvres de cette dernière catégorie, la question de l'identité de l'œuvre de seconde main avec l'œuvre antérieure devra être résolue, non pas en examinant le contenu appartenant à tous, mais en considérant le choix et la disposition des matériaux. Aussi bien sera-t-il souvent possible de nier la reproduction, quand bien même le contenu de l'œuvre seconde ne différera pas de celui de l'œuvre première. Comme exemple d'une œuvre dont le contenu relève du domaine public, nous citerons un *manuel de géographie*, à l'usage des candidats aux examens de l'administration des postes, télégraphes et chemins de fer, qui avait été imité d'un autre manuel, et un *repetitorium anatomicum*, dans lequel l'auteur avait reproduit en grande partie le contenu d'un manuel d'anatomie qu'il avait publié antérieurement. (Cette reproduction avait eu lieu sans le consentement de l'éditeur du manuel.) Dans les deux cas, la commission d'experts a considéré qu'il n'y avait pas reproduction, mais création d'une nouvelle œuvre.

S'agissant du manuel de géographie, il a été fait état d'abord — et c'était une erreur selon nous — de la différence dans la présentation extérieure des deux œuvres (couleur, impression, nombre des volumes, format), et constaté qu'aucune intention de confusion n'existait. (Ce

dernier point, nous semble-t-il, n'est important que pour une action fondée sur la concurrence déloyale et non pour une action relevant du droit d'auteur.) Ensuite, la commission établit — et c'est là la seule chose essentielle — que, malgré la similitude des deux œuvres, similitude résultant du but identique et du contenu appartenant au domaine public. Les méthodes appliquées sont néanmoins différentes: dans l'une des œuvres, les cartes et le texte explicatif sont simplement juxtaposés, tandis que dans l'autre, une carte muette accompagne toujours la carte correspondante qui mentionne les noms, de telle sorte que le lecteur est ainsi amené à vérifier sur la première ce qu'il a appris sur la seconde. L'une des œuvres énumère simplement dans le texte les villes, fleuves, etc., tandis que l'autre indique sur une page les titres génériques et, en regard, sur l'autre page, les noms. Les cartes des deux œuvres sont aussi différentes (par l'échelle et la manière dont les montagnes sont indiquées). Ces différences suffisent pour que l'œuvre postérieure puisse être considérée comme une création nouvelle.

Le cas du *manuel d'anatomie* nous semble plus douteux. Le précis paru chez un autre éditeur contient, dans la description du corps humain, de nombreux passages qui concordent avec l'œuvre antérieure. Mais, malgré ces nombreuses analogies qui ne s'expliquent pas uniquement par la similitude de la matière, la commission d'experts a admis que le précis était une œuvre nouvelle et indépendante. Les deux œuvres se distinguent entre elles par l'étendue (le manuel a 764 pages, le précis 344), puis par le public auquel elles s'adressent: le manuel est destiné aux étudiants qui commencent leurs études de médecine ainsi qu'aux médecins, le précis aux candidats qui sont à la veille de l'examen et qui ont besoin d'un aperçu des questions essentielles de l'anatomie. Tous les médecins doivent posséder le manuel; beaucoup d'entre eux n'auront pas besoin du précis. La concordance dans la disposition, dans les titres, et en ce qui concerne certaines phrases de peu d'étendue est motivée, de l'avis de la commission, par la matière qui appartient au domaine public (voilà le point décisif, au sujet duquel on pourrait sans doute concevoir qu'une opinion différente se fit jour). Selon nous, l'auteur ne peut pas, comme l'admet la commission, invoquer pour sa défense qu'il a donné pendant vingt ans des répétitions

d'anatomie et que, par conséquent, il a répété automatiquement dans le précis, au point de vue du contenu et de la forme, des passages du manuel. En revanche, on peut concéder qu'une reproduction purement mécanique de la première œuvre dans la seconde n'a jamais eu lieu (mais cette constatation ne devrait pas être décisive).

La commission d'experts a voué une attention toute particulière au cas de *l'Affaire Dreyfus*, œuvre dramatique d'abord représentée sur la scène, puis adaptée à l'écran par une firme cinématographique. Ici aussi, la matière historique de l'action et tous les faits essentiels étaient dans le domaine public : seule la manière de présenter les idées pouvait donner lieu à protection selon le droit d'auteur; le libre jeu de l'imagination était resserré dans des limites plutôt étroites. Aucun auteur ne pouvait, d'autre part, renoncer aux formules frappantes et aux assertions de personnages connus, devenues célèbres dans le monde entier. Là où le film diffère du drame, il convient de rechercher si la différence provient uniquement des moyens d'expression propres au film, ou bien si l'on se trouve en présence d'une création indépendante. En conséquence, n'est pas décisif le fait que moins de paroles sont prononcées dans le film, que celui-ci contient plus de gestes, que les événements sont présentés dans un autre cadre extérieur, qu'il y a dans la bande cinématographique des scènes de foule et beaucoup d'autres épisodes accessoires qui changent rapidement. Le contenu essentiel des deux œuvres accuse encore d'autres différences. Dans le drame, c'est Picquart qui est le héros; le film met Zola au premier plan. Le film met Dreyfus en relief, à vrai dire uniquement comme victime; le drame ne le fait pas paraître. Le film suit d'une manière générale la méthode narrative et montre des détails qui ne figurent pas dans le drame. Et surtout la structure intérieure des deux œuvres n'est pas la même. Le film traite toute l'affaire Dreyfus, depuis le faux du bordereau jusqu'à la réhabilitation de l'innocent; le drame se borne à faire revivre la courte période comprise entre l'acquiescement d'Esterhazy et le suicide d'Henry, il exige de l'auditeur un effort de pensée beaucoup plus sérieux que le déroulement historique du film. Celui-ci témoigne sans doute d'une activité créatrice inférieure à celle dont est issue la pièce de théâtre; il rappelle même parfois les spectacles de foire. N'empêche que le film est une création

d'un autre genre que le drame. Le film, avec son caractère épique, produit une impression directe et claire, voire même émouvante à certains endroits : c'est une création indépendante, résultat d'une activité intellectuelle propre et qui n'est pas la simple obéissance aux lois du cinéma. Les experts examinèrent ensuite trois scènes qui, dans le film et le drame, se ressemblent beaucoup : le discours de Zola aux jeunes gens, discours qui s'inspire d'une brochure de l'auteur de *Germinal*, les débats du procès Zola et l'arrestation d'Henry. Mais les experts n'ont pas considéré que ces similitudes impliquaient une reproduction non autorisée. Ils ont souligné qu'il n'y avait pas copie véritable. Le discours aux jeunes gens, le film le situe dans la rue et non pas dans les couloirs de la Chambre : de ce fait, il y a création individuelle (la matière même du discours étant empruntée à la brochure de Zola); pour la marche du procès, il fallait s'en tenir à la réalité, néanmoins les deux œuvres donnent de cet épisode une image différente; en revanche, le film contient les mêmes apostrophes que le drame, mais ces paroles figurent déjà dans les procès-verbaux officiels. Quelques autres petites concordances sont plus inquiétantes : la fusion des deux frères Clemenceau en un seul personnage intervenant au procès, la remarque de Zola sur la grève générale des généraux, remarque inventée par l'auteur du drame, et qui se retrouve dans le film. L'arrestation d'Henry, rapportée dans les deux œuvres en des termes analogues, est empruntée à une source commune : le livre de Leblois. Cependant, bien des passages du drame sont ici repris par le film, et nous trouvons les experts fort indulgents lorsqu'ils acceptent ces reproductions parce que le thème des deux œuvres y prête et parce que, selon la pratique de la commission, une création nouvelle peut être réalisée alors même que celle-ci reproduit, sur certains points, pour certaines tournures, voire dans certaines petites parties une œuvre préexistante. A notre avis, cette conception très large rend singulièrement difficiles les poursuites, s'il y a simple contrefaçon partielle.

A cheval sur la littérature et l'art se trouve le cas très intéressant de la reconstitution du texte perdu pour lequel Beethoven avait écrit une musique de ballet intitulée *Les créatures de Prométhée* (*Die Geschöpfe des Prometheus*). La commission s'est prononcée dans les circonstances suivantes. Le demandeur avait rédigé un texte et avait offert son

œuvre à un théâtre. Celui-ci la refuse au bout de quelques mois, parce que sa maîtresse de ballet faisait reconstituer un autre texte. La commission d'experts a estimé que l'œuvre de la maîtresse de ballet était une création nouvelle et indépendante, encore que, sur certains points de détail, la seconde œuvre s'inspirât de la première. Celle-ci (donc l'œuvre du demandeur) tire son origine des indications données par *Bistorno* dans la biographie de *Vigno*, l'auteur du texte original perdu, tandis que la maîtresse de ballet s'appuie sur les suggestions et remarques de régie de *Pantasi*, publiées par celui-ci en 1912, mais en les interprétant avec imagination, de manière à créer une œuvre de caractère propre. Le père examine fort en détail les diverses scènes des deux œuvres, montrant les différences et les concordances. La conclusion des experts est celle-ci : l'œuvre du demandeur est une pantomime intégrale qui ne craint pas les combinaisons hardies de la musique et des éléments scéniques : le texte est moins le fait d'un praticien expérimenté du théâtre que d'un écrivain doué d'une riche imagination; — en revanche, l'œuvre de la maîtresse de ballet révèle la connaissance professionnelle de l'art de la danse et du ballet, accorde la prédominance au facteur chorégraphique et se borne à quelques rares incursions dans le domaine de la pantomime sous l'influence de *Pantasi*. Dans son effort d'éviter le plus possible les contradictions entre la musique et la scène, cette seconde œuvre est un travail vraiment indépendant. Sans doute, certains passages du texte du demandeur ont-ils été utilisés, mais cela n'est pas décisif pour l'impression d'ensemble.

B. ŒUVRES MUSICALES

Signalons d'abord un cas tout à fait simple où il s'agissait de savoir si un *chant* était une création individuelle ou simplement la reproduction d'une mélodie populaire connue. L'actrice de cinéma Henny Porten avait intercalé, dans une prise de vue cinématographique, un chant qu'un artiste lui avait présenté comme une ancienne chanson populaire de Westphalie. Mais ce chant était, dans ses parties essentielles, identique à une composition musicale de la demanderesse, composition qui figurait dans un recueil de chants comme création propre de l'auteur. La commission a estimé que la preuve n'avait pas été faite de l'existence d'une véritable chan-

son populaire répandue dans certaines régions : elle a dès lors admis que le chant enregistré dans le film était, quant à la mélodie, identique à la composition de la demanderesse, malgré certaines différences dans l'accompagnement.

Et voici un cas qui illustre le droit de monopole sur une *mélodie*. Le compositeur K. avait emprunté, pour un couplet de sa farce musicale, quatre mesures à la farce musicale d'un autre compositeur appelé Z. A part cela, les deux œuvres étaient entièrement différentes. D'après la loi allemande, tout emprunt d'une mélodie pour une autre œuvre est interdit, même si cette dernière est, dans son ensemble, entièrement distincte de la première œuvre, de telle sorte que, cet emprunt mis à part, l'œuvre postérieure doit être considérée comme une création nouvelle. La question à résoudre était donc uniquement celle-ci : les quatre mesures en cause constituaient-elles une mélodie au sens de la loi allemande ? Les experts se sont prononcés en sens affirmatif. Dans une œuvre de musique sérieuse, où c'est le tout qui importe, la réponse eût été négative ; mais dans une composition musicale d'aussi faible portée, les quatre mesures empruntées sont justement le passage capital du chant, la « pointe » qui doit faire de celui-ci un morceau à succès. Cependant, les quatre mesures litigieuses ne possèdent pas d'originalité ; elles ne forment qu'une suite de sons qui se retrouvent fréquemment dans les ouvrages antérieurs d'autres compositeurs ; Z. ne peut donc pas prétendre à un droit d'auteur sur elles.

Un *recueil d'hymnes* fait apparaître le conflit entre une première œuvre et une seconde œuvre du même auteur, mais publiée chez un autre éditeur. La matière (les hymnes) appartenait au domaine public. L'auteur s'était engagé envers le premier éditeur à ne pas utiliser, pour une nouvelle œuvre, des mélodies reconnaissables. Mais la commission d'experts, appelée à se prononcer sur la question de savoir si la deuxième œuvre était une création nouvelle et indépendante, fit avec raison abstraction des mélodies, puisque celles-ci appartenaient au domaine public. Seuls sont déterminants et méritent protection en tant que manifestations d'une activité intellectuelle personnelle le choix et la réunion des hymnes, et la façon d'harmoniser ceux-ci. Il n'y a pas lieu de s'arrêter au fait que les tables et la liturgie concordent dans les deux recueils. Ceux-ci poursuivent chacun un but distinct et voilà ce qui est décisif. Dans le

second recueil, les hymnes sont, pour la première fois, harmonisés en vue de l'exécution sur l'orgue-harmonium, alors que l'œuvre antérieure ne contenait rien de semblable, si bien que les voix de basse et de ténor y dépassaient souvent leurs limites. En outre, de nombreux hymnes sont harmonisés dans le second recueil dans un tout autre ton que dans le premier. L'auteur, au moment de publier son deuxième recueil, a utilisé sa longue expérience et ses recherches portant sur les vieilles mélodies. Ce remaniement important de la matière et l'élargissement de l'œuvre qui en résulte font du second recueil de l'auteur une création propre et nouvelle.

La commission s'est aussi occupée de la notion de *l'arrangement musical* et les considérations qu'elle émet sur ce point sont d'une grande portée pratique. Beaucoup d'intéressés se plaignent de la protection par trop large dont bénéficient de tels arrangements, protection qui est parfois si excessive que des œuvres de vieux maîtres ne peuvent plus du tout tomber dans le domaine public, tout arrangement étant traité comme une nouvelle œuvre créatrice, bien que souvent il s'agisse de simples modifications techniques apportées à l'original. Dans l'espèce soumise à la commission des œuvres de Bizet, Rossini, Adam, Wallace, Mendelssohn avaient été arrangées par de modernes remanieurs, et l'on se demandait si ces arrangements méritaient protection. Les avis peuvent diverger là-dessus, ainsi que la commission le reconnaît, selon qu'on se place au point de vue du compositeur, dont les exigences seront grandes, ou de l'éditeur qui commande et met en vente des remaniements d'œuvres anciennes. De simples retranchements ou transpositions de parties vocales ne donnent pas naissance à une œuvre digne de protection. Mais, dans le cas présent, il s'agissait d'un travail d'instrumentation destiné à transformer une partition primitivement écrite pour grand orchestre en une partition pour orchestre réduit (jusqu'au trio), et cela de telle sorte que l'original demeurât respecté le plus possible. Ce travail-là n'est pas uniquement un travail auxiliaire de nature technique. Il faut remplacer les instruments à vent par le piano, ajouter des parties de violon, procéder à des concentrations, tout en sauvegardant toujours le plein effet que doit produire l'orchestre même le plus modeste. Pour cela, il est indispensable que l'arrangeur soit un artiste capable de pénétrer par sa sensibilité musicale l'œuvre qu'il remanie. Certes, l'ori-

ginal subsiste au point de vue de l'invention stricte, et c'est seulement la distribution des instruments qui change. Mais les modifications ainsi faites donnent à l'œuvre un vêtement nouveau, qui influence fortement l'original et auquel il convient d'accorder la protection dont bénéficient les œuvres de seconde main, quand bien même l'originalité artistique du remaniement resterait modeste. — La commission, en revanche, a refusé la qualité de remaniement protégeable à l'arrangement de l'oratorio *Salomon*, de Haendel, par un arrangeur moderne qui s'était borné essentiellement à pratiquer des coupures dans la partition originale, à transposer du contralto dans le baryton (une octave plus bas) le rôle de Salomon, à ajouter quelques indications à l'usage des exécutants et à interrompre le « continuo » pour orgue et piano. Seules les cadences finales ajoutées à quelques airs seraient susceptibles de protection ; il faut, par conséquent, rechercher si elles ont été exécutées lors du concert litigieux. Les retranchements, la transposition d'une tonalité dans une autre ne donnent incontestablement lieu à aucune protection. Les indications à l'usage des exécutants pourraient à la rigueur être protégées contre la reproduction non autorisée, mais il n'est pas possible de savoir si elles sont suivies pendant les exécutions. Au reste, de telles indications, peu originales, ne sauraient convertir des œuvres libres en des œuvres protégées. L'interruption du « continuo » n'est pas davantage une œuvre intellectuelle personnelle ; quant à l'extrait arrangé pour piano, il est tiré principalement de l'édition de la société Haendel, et la présentation du « continuo » pour piano en diffère uniquement au point de vue de la pure technique.

(A suivre.)

Jurisprudence

BELGIQUE

MODÈLE DE CHAUSSURE. — I. CONDITIONS DE LA NOUVEAUTÉ. — II. CONDITIONS DE L'ABANDON AU DOMAINE PUBLIC. — III. NON-NÉCESSITÉ D'UNE PROTECTION AU PAYS D'ORIGINE. — IV. ÉLÉMENTS D'APPRÉCIATION DE LA CONTREFAÇON. — V. REVENDEUR ET FABRICANT DES OBJETS CONTREFAITS. APPEL EN GARANTIE.

(Bruxelles, Tribunal, 16 mai 1939. — S. A. Chaussures Cecil c. Jausseus et Cuvetier.) (1)

Résumé

I. Le fait que certains éléments constitutifs d'un modèle, éléments pris iso-

(1) Nous devons ce résumé à l'obligeance de M^{rs} Coppieters de Gibson, avocat à Bruxelles.

lément, font partie des tendances générales de la mode, ou se retrouvent dans des antériorités, ne suffit pas à le priver de sa nouveauté et de son originalité. Celles-ci ne doivent pas être absolues; il faut et il suffit que la combinaison des divers éléments qui composent le dessin ou le modèle soit nouvelle et que l'ensemble présente un aspect original.

II. L'abandon des droits du titulaire d'un modèle au domaine public ne peut être reconnu que si cet abandon résulte de faits non équivoques impliquant manifestement la volonté de se dessaisir des droits de propriété artistique au profit de la collectivité. En déposant un modèle dès son apparition en Belgique et en poursuivant avec diligence en justice les premiers faits de contrefaçon arrivés à sa connaissance, le titulaire de ce modèle manifeste clairement son intention d'assurer et de maintenir la protection de son modèle, et il ne peut lui être reproché de ne pas avoir exposé les frais d'une série d'actions judiciaires contre tous les contrefacteurs.

III. Il importe peu qu'un modèle, créé en France, n'ait pas été déposé dans ce pays conformément à la loi française du 14 juillet 1909; il y jouit en effet de la protection de la loi des 17-24 juillet 1793 qui ne prévoit aucune obligation de dépôt. D'ailleurs, aux termes de l'article 4 de la Convention de Rome du 2 juin 1928, devenue loi belge du 16 avril 1934, la jouissance de l'exercice du droit d'auteur en Belgique est indépendante de la protection dans le pays d'origine de l'auteur.

IV. La contrefaçon d'un modèle doit s'apprécier non par les dissemblances, mais par les ressemblances.

V. C'est en vain que le revendeur d'objets contrefaits à lui fournis par leur fabricant avec garantie d'exclusivité demande à être mis hors de cause dans un procès en contrefaçon poursuivi contre lui et le fabricant; la loi considère comme contrefacteurs non seulement ceux qui reproduisent un dessin ou un modèle, mais également ceux qui débitent le dessin ou le modèle contrefait; mais le revendeur peut exercer un recours contre le fournisseur qui lui a garanti l'exclusivité du modèle contrefait et obtenir que celui-ci le garantisse des condamnations prononcées.

FRANCE

I

OEUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE. THÈSE DU PRODUCTEUR-AUTEUR. MOTIFS QUI CONDUISENT À L'ACCEPTER.

(Cour d'appel de Paris, 1^{re} chambre, 16 mars 1939. — T. et M., appelants, c. Société T. S. intimée. Intervenants: Société des orateurs et conférenciers, Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, Société des gens de lettres de France, Société des auteurs et compositeurs dramatiques, d'une part, et Chambre syndicale française de la production de films, d'autre part.)⁽¹⁾

Extrait des considérants

Considérant que les sociétés intervenantes sont d'accord pour estimer, avec les appelants, que dans le débat qui a déterminé l'ordonnance de référé déferée à la Cour la question se posait de savoir si le producteur d'un film a la possibilité de revendiquer la qualité d'auteur de cette œuvre, question que le Président a résolue en faveur de la société intimée;

Considérant que la thèse contraire à cette décision a été exposée au vu des écritures des consorts T. et M.;

Que ceux des intervenants qui concluent à l'infirmité demandent essentiellement à la Cour, comme l'ont fait les appelants, de dire et juger que le producteur ne doit pas être regardé comme un auteur ou co-auteur; qu'il n'est pas habilité à exercer à la fois les droits d'édition et de représentation publique, lesquels ne se confondent point même en la matière dont s'agit; qu'en cas de cession du droit d'édition, les auteurs ou les co-auteurs gardent le droit d'autoriser ou interdire la représentation de leur œuvre; qu'en toute hypothèse, quels que soient les droits d'un auteur au règlement des sommes qui lui seraient dues, ils ne peuvent préjudicier aux droits de ses co-auteurs ni à ceux des auteurs d'autres œuvres représentées au cours du même spectacle, ce qui se produirait en cas de saisie de l'intégralité de la recette; qu'en l'espèce, la Soc. T. S. n'a pas établi qu'elle ait participé à la création intellectuelle de *Mascarade*; que le pourcentage à elle attribué par les conventions du 26 juillet 1934 sur les recettes du S. de Paris ne revêt pas le caractère d'un droit d'auteur, mais bien celui de rémunération d'une location de pellicule cinématographique; que même, si T. S. avait acquis le droit d'adaptation d'une œuvre originaire, ce contrat ne comporterait pas la cession des droits sur l'œu-

vre dérivée qu'est le film; que les difficultés qui peuvent naître, dans la pratique, pour l'exercice des droits respectifs du producteur et de l'auteur et gêner l'exploitation de l'industrie du film ne doivent pas entrer en ligne de compte pour la détermination juridique de ces droits;

Considérant que le débat consiste présentement à savoir si, en dehors du droit moral, non en cause, la qualité d'auteur prise par T. S. dans sa requête était ou non fondée, ce qui conduit à prendre parti sur la question des droits patrimoniaux du producteur d'un film;

Qu'à cet égard, la Chambre syndicale française de la production de films, intervenante, expose que, pour bénéficier de la garantie instituée par l'article 2 du décret des 19 juillet et 6 août 1791 en vue d'assurer aux auteurs la rétribution convenue entre eux ou leurs ayants cause et les entrepreneurs de spectacles, il suffit de posséder le droit de représentation de l'œuvre, soit que ce droit ait été conquis par une création personnelle, soit qu'il ait été acquis par voie de cession;

Que T. S., producteur du film *Mascarade*, doit être considéré comme auteur de ce film, œuvre nouvelle élaborée grâce au choix, à la mise en marche, à la coordination et au contrôle exercés par la société intimée sur tous les éléments artistiques et techniques qui y sont indivisiblement incorporés; qu'à supposer que, parmi les diverses opérations ayant concouru à la création du film, certaines, d'un caractère non pas matériel, mais purement intellectuel, puissent en être dissociées pour conférer à ceux qui les ont effectuées des prérogatives personnelles, les droits d'auteur se trouveraient encore dans le seul patrimoine du producteur, soit à raison de contrats de louage de services, soit parce que des cessions de tous droits pécuniaires auraient eu lieu, aussi bien pour le droit de représentation que pour celui d'édition, droits inséparables l'un de l'autre en la matière;

Considérant que les objections à cette thèse ont été rejetées par l'ordonnance entreprise pour des motifs qu'il échet d'adopter;

Qu'en effet, il faut, si, bien entendu, aucune raison juridique ne s'y oppose, que la production d'un film puisse aboutir à son exploitation sans courir le risque d'actions ou d'abstentions qui, à tout instant, viendraient empêcher la projection sur l'écran;

⁽¹⁾ Le texte de cet arrêt nous a été obligeamment communiqué par M. Aboucaya, Directeur de la Chambre internationale du film, 44, Champs-Élysées, Paris. Notre très distingué collaborateur, M. Albert Vaunois, commentera dans sa prochaine « Lettre de France » cette importante décision.

Or, considérant que la protection légale de la propriété artistique peut, dans la catégorie toute spéciale et encore nouvelle de la création cinématographique, être pleinement assurée au producteur, puisque, sans son travail intellectuel, l'œuvre n'existerait pas, même si elle a eu pour point de départ un sujet déjà traité sur le plan littéraire;

Que, pour un film qui n'utilise aucune œuvre préexistante, le producteur, c'est-à-dire la personne physique ou morale dont la profession est de réaliser des ouvrages cinématographiques, se manifeste incontestablement par une activité créatrice dans l'ordre de l'intelligence, conforme à celle qu'on exige de tout auteur;

Qu'il imagine et exprime les idées premières qui constitueront le canevas, exerce sur toute la mise en scène et l'exécution une influence déterminante, et tient sous sa direction créatrice, soit personnellement soit par délégation, les multiples auxiliaires spécialisés, dûment rémunérés au fixe ou à forfait et d'ailleurs interchangeables avec d'autres employés de même spécialité, qui vont procéder à la besogne plus ou moins intellectuelle ou mécanique qui leur est impartie;

Que la répartition, par le producteur, du travail intellectuel, laquelle n'est pas sans exemple dans d'autres domaines de la création artistique ou littéraire, ne saurait avoir pour conséquence de donner à tous ceux qui contribuent à faire parcourir à l'œuvre ses étapes successives un droit personnel sur l'exploitation du film;

Que, pour s'en tenir à ceux qu'on pourrait appeler les intermédiaires intellectuels, ils ne paraissent pas avoir jamais réclamé un tel droit;

Que, dans les cas particuliers où une telle revendication serait concevable, les intéressés sont toujours signataires d'une déclaration de cession qui règle, s'il y a lieu, les effets patrimoniaux de leur participation à la confection de l'œuvre collective;

Qu'en tout état de cause, il faudrait éliminer la classe des collaborateurs ayant rempli un rôle utile et parfois prépondérant pour assurer le succès éventuel du film auprès des spectateurs, mais qui n'en ont pas assuré par eux-mêmes la création;

Qu'en l'espèce, aucun des prétendus coauteurs de *Mascarade* n'est présent ni représenté, ni même désigné;

Considérant que le droit du producteur sur le fruit de ses efforts créateurs n'est pas moindre dans le cas où le film

adapte un travail littéraire préexistant et déjà protégé, situation la plus propre à justifier l'intervention de certaines des sociétés opposantes à l'ordonnance dont appel;

Qu'il convient d'exclure de cette catégorie l'hypothèse d'un plagiat et les simples reproductions de conférences ou discours, ainsi que les films documentaires ou d'actualités;

† Que l'écrivain dont l'ouvrage sert de thème pour être porté à l'écran, après transformation en une véritable œuvre cinématographique, n'est pas, de ce fait, un collaborateur du cinéaste, quand bien même on supposerait la stipulation d'une rétribution au moyen d'un tantième sur le produit du spectacle;

Qu'en général, c'est contre l'octroi direct de sommes souvent considérables qu'il donne l'autorisation de procéder à l'adaptation; que son rôle se borne là, sans qu'il participe aux remaniements incessants et profonds, heureux ou non, mais nécessaires pour mener à bien l'œuvre destinée à la projection, qui obéit à d'autres lois esthétiques que le roman ou le théâtre;

Que, réserve faite du respect dû à son droit moral sur son propre ouvrage, l'auteur originaire ne saurait élever de prétentions découlant de la création du film, pas plus qu'il ne concourt aux risques et responsabilités de l'édition et de la représentation (échec devant le public, conflits avec des techniciens ou avec des artistes, des distributeurs ou des exploitants de salles, procès intentés par des tiers devant les juridictions civiles, commerciales ou répressives);

† Que le droit du producteur sur son film est indépendant de celui de l'écrivain sur son œuvre littéraire ou dramatique; que spécialement pour le film *Mascarade* aucun écrivain auteur d'un ouvrage originaire ne s'est manifesté, directement ou par ayants cause;

† Considérant qu'en définitive, aucune raison n'empêche de reconnaître au producteur la qualité d'auteur, si on a soin de ne pas le confondre avec le simple bailleur de fonds;

Que la jurisprudence s'est déclarée en ce sens, et que, depuis les décisions citées à l'ordonnance entreprise, il est intervenu un nouvel arrêt conforme de la Cour d'appel de Dijon, du 12 janvier 1936, et un jugement du Tribunal de commerce de la Seine, du 24 mai 1938;

† Considérant, il est vrai, que, d'après certains opposants en l'espèce, encore faudrait-il que la Soc. T. S. justifiât d'une

activité intellectuelle créatrice, ou que, d'après certains autres, elle fit la preuve d'être cessionnaire des droits de ses collaborateurs artistiques ou d'avoir reçu d'eux un mandat;

Mais considérant que, dans les rapports du producteur avec des exploitants de salle, le président n'avait pas à exiger de telles justifications, dont T. et M. ne s'étaient nullement préoccupés en traitant avec la société intimée pour la location de la pellicule et le droit exclusif d'en faire la projection;

Qu'aucune contestation n'était élevée de ce chef, et qu'à l'heure actuelle, si des objections sont formulées, elles sont d'ordre général et ne détruisent pas les présomptions qui militent en faveur du maître de la production comme créateur de l'œuvre composite à laquelle il a attaché son nom individuel ou sa raison sociale;

Que ces présomptions avaient été consacrées par la Convention de Berne de 1928, ratifiée par le Parlement français en 1933 et relative aux adaptations et productions cinématographiques, en ces termes : « Pour que les auteurs protégés par la présente convention soient, jusqu'à preuve contraire, considérés comme tels . . . , il suffit que leur nom soit indiqué sur l'ouvrage en la manière usitée »;

Que des traités-types conclus en 1930 avec la Société des gens de lettres et avec la Société des auteurs dramatiques ont aussi reconnu au producteur le droit de signer un film, c'est-à-dire d'affirmer par là même la part qu'il a prise à la création et à l'élaboration de l'œuvre;

Que ce rôle créateur est défini par lesdits accords, en termes qu'on retrouve dans l'ordonnance entreprise, de manière à distinguer le producteur d'un commanditaire et d'un financier;

Considérant que, dès lors, il n'importe que T. S. soit une personne morale, que, selon les appelants, elle ait travaillé avec ses propres capitaux, et que les ateliers où elle a « tourné » le film *Mascarade* soient sa propriété;

Que si l'œuvre littéraire est par exception collective, l'œuvre filmée l'est de plus en plus fréquemment, et que rien ne s'oppose à ce que les droits patrimoniaux nés de la création intellectuelle d'un film soient conférés aux dirigeants d'une société, signataire de l'ouvrage;

Que la circonstance que cette société mettrait au service de la réalisation qu'elle entreprend les capitaux et les studios dont elle dispose ne changerait rien à la situation juridique;

Considérant qu'il est encore fait état des perceptions opérées par la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique; que, comme cette société a touché des tantièmes sur le produit des représentations de *Mascarade* dans l'établissement de T. et M., on en conclut que c'est bien la preuve de l'existence d'auteurs qui n'avaient pas cédé leurs droits à la T. S. et qui en ont été frustrés par la saisie des recettes;

Considérant que l'objet social de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique est de percevoir des pourcentages sur les fonds provenant de l'exécution de morceaux de musique et de pièces détachées d'œuvres théâtrales; qu'elle est mandataire aussi des intérêts des scénaristes, des auteurs de «sketches» et des compositeurs de la musique enregistrée dans les films; que grâce à des contrats d'abonnement, elle obtient des exploitants de salles cinématographiques un prélèvement de 3% sur les recettes pour tout spectacle au-dessus de 14 000 francs par semaine;

Mais considérant que cette organisation générale n'autorise pas la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique à prétendre que l'autorisation de représenter *Mascarade* a dépendu d'elle;

Qu'il est inexact de dire qu'elle soit mandataire des auteurs de ce film;

Que, dans la réalité, c'est la T. S. qui a permis la projection, et que l'existence des droits de ceux que les opposants, sans les désigner, appellent «les véritables auteurs» ne saurait être démontrée par le seul fait des prélèvements effectués par la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique;

PAR CES MOTIFS,

Et adoptant en outre ceux donnés par le Président du Tribunal civil de la Seine;

Reçoit en la forme T. et M. dans leur appel et les cinq sociétés sus-désignées dans leurs interventions, acte étant donné aux parties de leurs conclusions respectives concernant la recevabilité de chacune des sociétés intervenantes;

Rejette au fond toutes les demandes et fins des appelants, ainsi que de la Société des orateurs et conférenciers, de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, de la Société des gens de lettres et de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques;

Et, faisant droit aux conclusions de la Soc. T. S., intimée, et de la Chambre syndicale de la production de films, intervenante,

Dit et juge que la Soc. T. S., avec qui les appelants ont traité pour la projection en exclusivité du film *Mascarade* produit par cette société, est personnellement titulaire des droits d'auteur, c'est-à-dire de la faculté de tirer bénéfice de l'exploitation de cette œuvre cinématographique par la représentation comme par l'édition...

II

OEUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE (FILM SONORE).
ÉTENDUE DE L'AUTORISATION DONNÉE PAR L'AUTEUR DE L'ŒUVRE INITIALE UTILISÉE DANS LE FILM: LIMITATION IN DUBIO AU DROIT D'ÉDITION. IMPOSSIBILITÉ POUR LE PRODUCTEUR DE CÉDER PLUS DE DROITS QU'IL N'EN A LUI-MÊME.

(Cour d'appel d'Aix, 28 mars 1939. — Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique c. Masse.) (1)

La Cour,

Sur l'appel principal :

Attendu que, devant les premiers juges, le prévenu a reconnu avoir exécuté publiquement, au cours de séances de cinéma, depuis temps non prescrit, des œuvres appartenant au répertoire de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (*Sacem*), sans avoir préalablement obtenu le consentement formel et par écrit des auteurs, ainsi que l'exige l'article 3 du décret-loi des 13-19 janvier 1791, sanctionné par les articles 428 et suivants du Code pénal;

Attendu qu'il y a lieu pour la Cour de confirmer ledit jugement dans son principe;

Attendu, en effet, qu'aux termes de l'article 3 de la loi des 13-19 janvier 1791, tout directeur, tout entrepreneur de spectacles doit, avant toute représentation ou exécution d'une œuvre, se munir du consentement préalable et par écrit des auteurs, sous peine des sanctions prévues aux articles ci-dessus visés;

Attendu que Masse, au cours de ses séances cinématographiques, a exécuté des œuvres du répertoire de la *Sacem* et des compositeurs parties civiles, sans se munir du consentement prévu par la loi, et même au mépris des défenses formelles qui lui ont été faites, soit verbalement soit par écrit, et encore au mépris d'une condamnation antérieure pour exécution sans autorisation;

Attendu que vainement il soutiendrait, comme il l'a fait tant devant les premiers juges que devant ceux du Tribunal de Caen (jugement de Caen du 16 juillet 1936, passé en force de chose ju-

gée), qu'il n'avait pas à se munir de l'autorisation des auteurs pour les œuvres musicales formant l'accompagnement des films sonores par lui projetés en public, les droits relatifs à ces exécutions ayant été, d'après lui, acquis par les producteurs de films et réglés par eux aux auteurs;

Attendu qu'une telle argumentation, comme l'ont révélé tant le jugement entrepris que celui du Tribunal de Caen, a pour effet de créer une confusion entre le droit d'édition et le droit de représentation ou d'exécution, qui, en droit français, sont absolument distincts et consacrés par des lois différentes;

Attendu, en effet, que l'auteur d'une œuvre dramatique, musicale ou littéraire a sur son œuvre un double droit : un droit d'édition ou de reproduction prévu par le décret-loi du 19 juillet 1793 et un droit de représentation ou d'exécution prévu par la loi des 13-19 janvier 1791;

Attendu qu'il a été admis par une jurisprudence constante que la bande cinématographique, tout comme les disques phonographiques, rentrent dans le cadre d'une « édition » au sens de la loi du 19 juillet 1793 (Paris, 1^{er} mai 1925, *Gaz. du Palais*, 1925.2.291; Cass., 10 novembre 1930, *Gaz. du Palais*, 1930.2.771; Paris, 4 janvier 1934, *Gaz. du Palais*, 1934.1.614; Alger, 26 novembre 1938);

Attendu, dans ces conditions, que les producteurs de films, sauf dans le cas seulement où ils justifieraient avoir acquis les droits d'exécution musicale, ne sont investis que du seul droit d'édition, et que, par suite, en donnant leurs films en location, ils ne peuvent céder à leurs locataires, exploitants de cinéma, plus de droits qu'ils n'en ont eux-mêmes;

Attendu, en conséquence, en ce qui concerne l'exécution de la musique servant d'accompagnement aux films incriminés, que Masse, pour pouvoir se soustraire valablement à l'obligation d'obtenir des auteurs l'autorisation de l'exécuter, aurait dû rapporter la double preuve : 1^o que les producteurs de films auraient acquis les droits d'exécution; 2^o que lesdits producteurs, en lui donnant les films en location, l'avaient formellement dispensé des droits d'exécution musicale;

Or, attendu qu'il n'a pas rapporté cette preuve; qu'au contraire, le jugement entrepris constate que les contrats de location de films sonores versés aux débats, ou ne portent aucune clause dispensant le locataire de payer les droits d'auteur, ou même portent des clauses réservant expressément ces droits, les producteurs

(1) Voir *Gazette du Palais* du 2 juin 1939.

reconnaissant ainsi que les auteurs de la musique ont conservé leurs droits d'exécution; qu'en outre, la prétention du prévenu est encore contredite: 1° par la présence au procès comme parties civiles des compositeurs de la musique des films, qui déclarent n'avoir jamais cédé leurs droits d'exécution sur la musique insérée dans ces films; 2° par une déclaration du président de la Chambre syndicale des éditeurs de musique attestant que lorsqu'un éditeur de musique cède à un producteur de films le droit de reproduire dans un film tout ou partie d'une œuvre musicale, cette cession ou licence ne comporte nullement tout ou partie des droits d'exécution publique; 3° par la production d'un contrat-type intervenant entre les producteurs et la Société de droit de reproduction mécanique (S. D. R. M.), ainsi que le contrat-type du Bureau international de l'édition musico-mécanique (B. I. E. M.), contrats-types dans lesquels les droits d'exécution sont formellement réservés; 4° enfin par la propre attestation de tous les producteurs des films incriminés qui affirment n'avoir jamais accordé au prévenu Masse les droits d'exécution de la musique et qu'il lui appartenait en conséquence de se mettre en règle avec la Société des auteurs;

Attendu que ces constatations suffisent à elles seules à démontrer le mal-fondé des arguments du prévenu et qu'il paraît ainsi superfétatoire de rechercher si, comme il le prétend également, une œuvre musicale incorporée à un film, se confond avec ce film, de telle sorte qu'elle ferait place à une œuvre nouvelle, dont les divers éléments ne pourraient être séparés les uns des autres, ce qui aurait pour effet de faire perdre aux auteurs de la musique leur droit propre qui serait alors passé sur la seule tête du producteur du film, devenant ainsi titulaire de tous les droits concernant cette musique, aussi bien droit d'édition que d'exécution;

Attendu qu'il suffit à ce sujet de souligner qu'il faudrait d'abord démontrer, ce qui est formellement contesté, que, dans les espèces soumises à la Cour, il y a eu création d'œuvres nouvelles qui auraient absorbé, du consentement des auteurs, les éléments musicaux et leur aurait fait perdre leur individualité;

Attendu que cette démonstration n'est pas faite; qu'il n'est pas rapporté la preuve que les auteurs aient consenti à abandonner ou céder leurs droits d'exécution;

Attendu, ensuite, que cette démonstration serait-elle, par hypothèse, accomplie, elle ne saurait, en tous cas, prévaloir contre le fait que, dans la cause actuelle, les producteurs de films eux-mêmes reconnaissent ne pas être propriétaires des droits d'exécution musicale et ne pas avoir dispensé leur locataire des droits d'auteurs y afférents;

Attendu, dans ces conditions, qu'avant toute exécution publique de la musique, Masse était tenu de solliciter l'autorisation préalable exigée par la loi, et qu'en ne le faisant pas, il a sciemment commis le délit prévu et puni par la loi des 13-19 janvier 1791 et les articles 428 et 429 du Code pénal;

Attendu enfin, qu'ayant reçu à diverses reprises des défenses de la Sacem et qu'ayant déjà été condamné pour des faits identiques, il ne saurait arguer de sa bonne foi;

Sur l'appel incident :

Attendu que les premiers juges ont exactement apprécié le préjudice tant moral que pécuniaire causé aux parties civiles par les agissements du prévenu;

PAR CES MOTIFS, et ceux non contraires des premiers juges, confirme le jugement entrepris tant sur le principe de la culpabilité que sur la peine et les intérêts civils; condamne Masse aux dépens d'appel.

GRÈCE

FILM SONORE. DROIT DU COMPOSITEUR D'AUTORISER, PAR LE MOYEN DU FILM, L'EXÉCUTION PUBLIQUE DES COMPOSITIONS ENREGISTRÉES SUR CELUI-CI. SITUATION DE DROIT LORSQUE LA COMPOSITION EST ENREGISTRÉE EN MARGE DU FILM. EXPLOITATION EN COMMUN PAR LE PROPRIÉTAIRE DU FILM ET LE COMPOSITEUR. DROIT DE CE DERNIER À UNE PART DES BÉNÉFICES; PAS DE DROIT EXCLUSIF OU D'INTERDICTION.

(Cour d'appel d'Athènes, 18 avril 1939. — Skouras c. Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique [Sacem].)⁽¹⁾

I. Bien qu'ayant concédé par voie de cession le droit de reproduire une composition musicale dans un film, le compositeur conserve toujours le droit, qui est indépendant du premier, d'autoriser ou de refuser l'exécution en public de ladite composition.

Et ce droit subsiste au profit du compositeur, tant qu'il n'a pas stipulé le contraire dans ladite cession.

Par suite, le fait d'avoir autorisé l'adaptation d'une œuvre à un film ne

concède pas au producteur l'autorisation de l'exécuter en public tant que cette autorisation ne lui a pas été accordée ou qu'une indemnité spéciale n'a pas été stipulée.

II. L'adaptation d'une composition musicale en marge d'un film sonore crée entre le compositeur, auteur intellectuel de la musique, et le producteur de film, un rapport de quasi-contrat relatif à l'exploitation du film en commun, et au partage du bénéfice provenant de l'exploitation du film, au prorata de leur participation à la confection du film.

Par suite, la projection du film ne saurait plus être subordonnée au consentement préalable de l'auteur, qui a le droit de réclamer le pourcentage des bénéfices ou des dommages-intérêts devant les Tribunaux civils, mais ne saurait poursuivre devant les Tribunaux correctionnels la répression d'un délit qui n'existe pas⁽¹⁾.

Vu le dossier et après en avoir délibéré en conformité de la loi;

Considérant que la propriété intellectuelle étant de nature spéciale, donne pour les compositions musicales à leurs créateurs intellectuels, les compositeurs, aux termes de l'article 1^{er} de la loi 2387, tel qu'il a été modifié par la loi 4301, un double droit exclusif à vie, savoir: 1° le droit de l'édition ou de la reproduction à l'aide de tout moyen mécanique, tel que le film cinématographique sonore, et 2° le droit de leur exécution en public.

Le fait de l'édition ou de la reproduction, par le producteur intellectuel, de sa composition musicale, ou le fait de l'édition et de la reproduction de celle-ci, par voie de cession, par un autre, ne fait pas disparaître aussi comme étant épuisé, le droit de l'exécution de la composition musicale éditée, car ce droit est indépendant et n'a aucun rapport avec l'autre droit, à moins que l'accord passé entre le créateur intellectuel et celui qui, par voie de cession, procède à l'édition de la composition par un moyen mécanique, n'ait stipulé le contraire. Par conséquent, le fait de l'adaptation sur le film, par l'accusé, de compositions musicales d'auteurs qui ont cédé leurs droits d'exécution de ces œuvres musicales à la société plaignante n'implique pas la cession du droit de l'exécution en public, sans aucune indemnité, des compositions empreintes sur ces films, en tant qu'il n'est pas établi que l'auteur

⁽¹⁾ Cette décision, qui paraît contraire à l'article 16 de la loi grecque n° 2387, modifiée par la loi n° 4301, a été frappée d'un pourvoi en cassation.

(Note de la Sacem.)

⁽¹⁾ Le texte de cet arrêt nous a été obligeamment communiqué par la Sacem. (Réd.)

a cédé et transféré ce droit aussi, par la cession du droit de production, à celui qui a fabriqué le film.

Or, pour l'existence du délit punissable et répréhensible, prévu dans l'article 16 de la loi 2387, tel qu'il a été modifié par la loi 4301⁽¹⁾, de l'exécution en public, sciemment et d'une façon dolosive, de compositions musicales en violation des dispositions de la loi, il faut qu'il n'y ait pas le consentement de leur créateur intellectuel. Pour les films sonores, la musique est enregistrée en marge de ces films, afin que la projection des images puisse être faite simultanément avec l'exécution de la musique ainsi enregistrée. Il est vrai que la projection des images seule est, au point de vue technique, possible sans l'exécution de la musique enregistrée, mais cela rendrait le film sonore inutilisable, selon les conceptions de l'époque actuelle et les besoins du public. Aussi, cette adaptation de la musique en marge du film sonore crée-t-elle entre l'auteur intellectuel de la musique et le propriétaire du film un rapport de quasi-contrat concernant l'exploitation du film en commun et le bénéfice provenant de cette exploitation, au prorata de leur participation à la confection du film. En vertu de ce quasi-contrat, la projection du film ne saurait être subordonnée au consentement préalable de l'auteur intellectuel de la musique empreinte sur le film, car cela rendrait impossible l'exploitation du film au moyen de la projection de celui-ci par le propriétaire, lequel, souvent, dépense de fortes sommes d'argent, et il n'est pas possible de concevoir que, par ce quasi-contrat conclu entre eux, le propriétaire ait subordonné la projection de son film au consentement du compositeur. Après la confection du film sonore, le compositeur de la musique a le droit de réclamer le paiement du pourcentage réglé par la loi ou par l'usage établi, mais non pas de refuser la projection du film, car il est censé avoir donné cette autorisation par le consentement qu'il a donné pour l'adaptation de sa musique en marge du film, lequel, en constituant la partie principale, appartient à un autre.

Par conséquent, il n'existe pas de délit punissable, mais il s'agit d'un objet de litige civil, et il y a lieu de déclarer fondée l'opposition de l'accusé, conformément à la conclusion conforme du Procureur du Roi, lequel conclut à l'admission de l'opposition.

PAR CES MOTIFS,

La Cour déclare fondée l'opposition de l'accusé,

Opine qu'il n'y a pas lieu de formuler une accusation à l'encontre d'Athanase

Skouras, pour avoir : de la mi-octobre 1938 jusqu'au 24 novembre de cette même année, au Pirée, au Cinéma « Capitole », lequel appartient à l'entreprise dont il est le directeur, projeté en public divers films sonores, et précisément le film intitulé « Soirées Parisiennes », contenant des compositions musicales d'Henry Himmel, J. Sautreille, Ph. Jeansan, M. Jaubert, M. Simoni, Gounod et autres, sans l'autorisation écrite requise par la loi, et en dépit des protestations de M. Jean Tsamados, représentant en Grèce de la Société d'auteurs, éditeurs et compositeurs de musique, ayant son siège à Paris, lequel représentant serait le cessionnaire des droits desdits compositeurs provenant de l'exécution publique de leur musique, et membre de cette Société de protection.

Nouvelles diverses

Belgique

Le contrôle des sociétés de perception

Un article paru dans la revue *Copyright*, fascicule d'avril-mai 1939, p. 339, signale le mouvement des idées qui s'est manifesté depuis quelque temps en Belgique en faveur du contrôle des sociétés de perception des droits d'auteur. Une proposition de loi est actuellement à l'étude, qui introduirait dans la loi belge sur le droit d'auteur, du 22 mars 1886 (v. *Droit d'Auteur* du 15 avril 1888, p. 34, et 15 septembre 1921, p. 97), six articles nouveaux, à savoir les articles 18 b, 18 c, 18 d, 18 e, 18 f et 18 g, dans lesquels serait réglementée la profession d'intermédiaire en matière de droits d'auteur. Cette profession sera sujette à une autorisation donnée par arrêté royal, celle-ci ne pouvant être accordée, vu les différents intérêts linguistiques et culturels, qu'aux sociétés qui se sont engagées par convention à ne pas exercer leur activité dans une même région linguistique et dans la même branche. Les sociétés autorisées seront placées sous le contrôle du gouvernement envers qui elles auront à justifier, dans un rapport annuel détaillé, des sommes perçues et des répartitions faites. Ce rapport, avec la décision ministérielle donnant ou refusant l'approbation, seront publiés au *Moniteur belge*. Tout acte relevant de la profession d'intermédiaire et qui serait accompli par des personnes non autorisées (agents d'affaires, membres ou employés de sociétés n'ayant pas reçu la permission prévue par la loi) constitue un délit passible d'une amende de 5000 à 20 000 francs. Les contrats conclus par des agents ou sociétés non fondés à agir comme intermédiaires seront nuls. Les contrats conclus avant la mise en vigueur des dispositions des articles 18 b

à 18 g expireront après un an à compter de la date de cette entrée en vigueur.

Il est à noter que cette proposition de loi ne vise pas seulement les droits musicaux (petits droits), mais d'une manière générale les droits concernant l'exécution ou la représentation, l'exposition publique et la reproduction totale ou partielle des œuvres.

La discussion à la Chambre des représentants n'est pas encore achevée.

Depuis quelques années, on constate une indéniable tendance à soumettre les sociétés de perception à un contrôle officiel. Pourquoi ? Nous pensons qu'une raison tout à fait générale explique en grande partie cette préoccupation du législateur. Les nouveaux moyens de diffusion (phonographe, radio, cinéma) ont considérablement accru les possibilités d'exploitation des œuvres. Prenons l'exemple des compositions musicales qui est sans doute le plus frappant. A l'époque où les inventions susmentionnées n'avaient pas encore changé nos habitudes, les concerts publics étaient beaucoup moins nombreux qu'aujourd'hui. Les « usagers » de la musique ne représentaient par conséquent pas une partie aussi importante de la population. Sans doute faisait-on beaucoup de musique à domicile, dans le cercle de la famille, mais c'était là précisément une forme d'utilisation des œuvres qui échappait au contrôle des auteurs. Aujourd'hui, nous ne serions pas surpris que cet aspect extrêmement sympathique et élevé de la civilisation fût en fâcheux recul, au profit d'une réception passive beaucoup plus large de la musique. Et cette réception n'est pas seulement pratiquée dans le cadre des proches, mais aussi dans une multiplicité de locaux publics de tout genre. Dès lors il est apparu de plus en plus que les rapports entre les producteurs de musique (auteurs) et les consommateurs devaient être considérés sous l'angle de l'intérêt général. Du moment que les occasions d'exécuter et d'entendre des œuvres musicales se multipliaient, l'importance des sociétés de perception croissait, mais dans la même mesure augmentait aussi la responsabilité de l'État, chargé de maintenir l'équilibre entre les forces agissant au sein de la communauté. Le monopole de fait que les sociétés ont pu s'assurer a éveillé des craintes ici et là, non seulement dans les États où la suprématie de la collectivité sur l'individu fait actuellement figure de dogme fondamental, mais même dans certains pays où l'on était simplement soucieux de ne pas laisser sans contrepoids un groupe économique (celui des auteurs) que les circonstances libéraient du frein de la concurrence. Ailleurs encore on a pu désirer réserver à une société nationale la prérogative de

(1) Voir *Droit d'Auteur* du 15 août 1930, p. 88. Il s'agit d'une loi du 6 août 1929. (Rééd.)

percevoir les droits d'auteur. Bien entendu, nous ne prenons pas parti dans la question de savoir si les auteurs, grâce à la puissance de l'organisation, ont parfois exagéré leurs prétentions ou s'ils ont occasionnellement monnayé leur consentement avec l'arbitraire du prince, demandant plus à l'un et moins à l'autre. Nous n'avons pas qualité pour nous prononcer là-dessus : notre rôle se limite à enregistrer ce qui s'est passé. Étant donnée la mise en société de plus en plus indispensable du droit d'auteur (le compositeur ou le dramatisé isolés ne pouvant pas surveiller la carrière de leurs œuvres), tous les auteurs qui comptent pour la collectivité sont pratiquement affiliés à une « centrale », à laquelle les usagers doivent s'adresser. Que le législateur ait examiné de plus près cette situation, dans tel ou tel pays, cela n'a rien d'extraordinaire. Normalement, une seule société par pays devrait être compétente pour accorder les autorisations visant un genre déterminé d'utilisation (exécution, représentation, reproduction, etc.). Là où il existerait plus d'une société, exerçant une seule et même prérogative, les consommateurs se trouveraient dans une position incommode, obligés qu'ils seraient de négocier avec deux ou plusieurs organismes, afin d'obtenir la faculté de puiser dans le répertoire complet des œuvres protégées. Mais le principe de la société unique (et nationale selon les revendications qui se sont quelquefois précisées) est naturellement favorable au monopole dont nous parlions plus haut. Or, il n'est pas défendu de penser que le législateur veuille prémunir les justiciables contre les abus possibles d'un tel privilège de la part de ceux qui détiennent celui-ci. Ce désir d'équilibre est vivant dans les pays dits libéraux où il se manifeste en général par le libre jeu de la concurrence licite : c'est pourquoi, à défaut d'une telle action régulatrice, on recourra éventuellement à un contrôle exercé sur le monopoleur. Quant aux pays soumis à un régime autoritaire, ils n'auront pas de peine à motiver le contrôle par le principe rappelé plus haut, en vertu duquel l'intérêt général prime l'intérêt particulier. L'intérêt général, c'est celui de la communauté populaire, laquelle ne saurait être évincée par un groupement plus restreint. Ainsi, le mouvement législatif qui tend à réglementer d'une manière plus ou moins stricte l'activité des sociétés de perception est un phénomène indépendant de la forme de gouvernement des États. On s'en rendra compte en parcourant la liste ci-après des pays où existe présentement une telle réglementation (nous espérons être à peu près complet, sans toutefois pouvoir l'affirmer) :

Allemagne, loi du 4 juillet 1933, *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1933, p. 109;
Autriche, loi du 9 avril 1936, *Droit d'Auteur* du 15 septembre 1936, p. 100;
Canada, loi du 27 mai 1938, *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1938, p. 113;
Espagne, ordonnance des 17 juin 1937 et 22 juillet 1938, *Droit d'Auteur* du 15 avril 1939, p. 44 (ces ordonnances n'impliquent pas, il est vrai, un contrôle proprement dit de la Société des auteurs espagnols, sauf en ce qui regarde certains comptes);
Pays-Bas, loi du 11 février 1932, *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1933, p. 110;
Roumanie, décret du 7 février 1938, *Droit d'Auteur* du 15 juin 1938, p. 65;
Protectorat de Bohême et Moravie, ancienne loi tchécoslovaque du 24 avril 1936, chiffre 8, *Droit d'Auteur* du 15 février 1937, p. 14;
Yougoslavie, décret du 23 décembre 1936, *Droit d'Auteur* du 15 juin 1937, p. 63.

États-Unis d'Amérique

I

Un nouveau bill concernant le droit d'auteur

Sous le titre « *Une mesure regrettable concernant le droit d'auteur* », le *Publishers' Weekly* du 20 mai 1939, p. 1817, écrit ce qui suit :

Un nouveau *bill*, H. R. 6243, intitulé « *Règlement concernant l'usage d'œuvres protégées par la loi sur le droit d'auteur* », a été déposé au Parlement. De l'avis des éditeurs, l'acceptation de ce *bill* aurait des répercussions graves pour le commerce éditorial, ainsi d'ailleurs que pour tous ceux qui s'occupent professionnellement des œuvres protégées par la loi sur le droit d'auteur. Le *bill* tend à introduire le système des licences obligatoires, en ce sens que si le titulaire du *copyright* ne donnait pas à une personne l'autorisation d'employer une œuvre déterminée, cette personne pourrait demander à la Commission fédérale des communications de la lui accorder, moyennant le paiement de tantièmes que fixera ladite Commission.

Le *bill* dispose ce qui suit : « Toute personne qui désire imprimer, réimprimer, publier, copier, exécuter ou vendre une œuvre protégée par la loi américaine sur le droit d'auteur, ou exercer un droit de protection quelconque relatif à une telle œuvre, et qui ne peut pas obtenir, à cet effet, l'assentiment du propriétaire du *copyright*, a la faculté d'adresser à la Commission fédérale des communications une demande écrite tendant à obtenir l'autorisation d'utiliser, dans le but indiqué, l'œuvre protégée, moyennant paiement des tantièmes et des frais que

la Commission fixera en application de la présente loi. »

En ce qui concerne l'industrie du livre, cette disposition signifierait que si un auteur ou un éditeur refuse l'autorisation de laisser insérer un poème, un chapitre ou un fragment d'un livre dans une anthologie ou dans un recueil publié par un tiers, celui-ci pourrait présenter une demande à la Commission fédérale des communications et recevoir la permission désirée aux conditions fixées par cette dernière.

Le *bill* sera sans doute mis en discussion au Parlement et le Comité du droit d'auteur du Bureau des éditeurs du livre a déjà demandé à être entendu en temps utile.

II

Activité réjouissante d'un groupement pour le développement de la protection des œuvres littéraires et artistiques

La Commission pour l'étude du droit d'auteur instituée par le Comité national américain de l'Institut international de coopération intellectuelle — organisation sans caractère officiel qui a pour but de développer les relations de caractère intellectuel — a tenu au cours de l'hiver dernier, à intervalles réguliers, des réunions ayant pour objet l'examen de la loi sur le droit d'auteur. Le dessein des promoteurs était de commenter cette loi et d'en préparer la révision. On a émis l'espoir que la nouvelle loi permettrait aux États-Unis d'adhérer aux deux Conventions internationales pour la protection de la propriété intellectuelle, c'est-à-dire à la Convention inter-américaine et à la Convention universelle. Le Gouvernement des États-Unis ayant été invité à participer à la Conférence diplomatique qui doit se réunir à Bruxelles pour reviser la Convention de Berne, et le texte de Rome de cette dernière ayant été soumis à la Commission sénatoriale des Affaires étrangères, il est nécessaire de fournir aux différentes organisations nationales qui s'occupent de la protection du droit d'auteur l'occasion d'étudier la loi américaine, et de proposer les modifications qu'il y aurait lieu d'y introduire pour tenir compte de l'aspect international du problème.

Les sociétés et groupements suivants ont participé aux réunions : la Ligue américaine des auteurs, la Société américaine des compositeurs, auteurs et éditeurs, l'Association des chansonniers, l'Association des éditeurs de musique, les « *Recording Interests* », l'Association internationale du commerce de l'imprimerie, le Bureau des éditeurs de livres, l'Association nationale des éditeurs (périodiques), l'Association américaine des

bibliothèques, la Commission constituée par la section des recherches du Conseil américain des Sociétés savantes et par le Conseil de recherches de la science sociale, les producteurs et distributeurs d'œuvres cinématographiques, les propriétaires de cinématographes, la Ligue des exposants indépendants, l'Association nationale des émetteurs de la radio.

La Commission pour l'étude du droit d'auteur est présidée par M. le Dr Waldo G. Leland, directeur du Conseil américain des sociétés savantes, et les réunions, qui vont se poursuivre, sont dirigées par M. le professeur James J. Shotwell, de l'Université de Columbia.

(Extrait du *Publishers' Weekly*, 1939, n° 13, p. 1281.)

France

L'activité du Syndicat de la propriété artistique

Le Syndicat de la propriété artistique de France, fondé en 1896, nous envoie son rapport pour l'année 1938. C'est un document fort intéressant qui montre une fois de plus quels résultats peuvent être obtenus par le groupement des forces. — Le syndicat est une société de perception, qui encaisse les droits de reproduction afférents aux œuvres des arts figuratifs. Il est ainsi le pendant des sociétés de perception des droits d'exécution (*Sacem*, *Stagma*, PRS, etc.). Mais, jusqu'ici, les sociétés de perception sont intervenues principalement dans le domaine musical et dans le domaine du théâtre. En Allemagne, par exemple, la perception des droits d'auteur artistiques par une société n'existe pas encore, si nous sommes bien informés; en tout cas, elle n'existait pas en 1937, lorsque nous avons étudié un projet de M. le Dr *Justus Koch* tendant à créer une organisation de ce genre (v. *Droit d'Auteur* du 15 mai 1937, p. 50).

Le Syndicat français a encaissé en 1938 fr. 175 656.65 pour les droits sur les reproductions graphiques, fr. 140 003.20 pour les droits sur les reproductions plastiques, fr. 41 240.80 comme droits de reproduction photographiques. Le droit de suite, enfin, a procuré une recette de fr. 166 818.15, en augmentation de fr. 99 162.60 sur le chiffre de l'année 1937. Cet accroissement est dû à de nouveaux contrats que le Syndicat a obtenus et à quelques ventes importantes.

Le rapport, dû à la plume de M. Dropsy, membre du conseil d'administration, se termine par un appel adressé à tous les artistes pour qu'ils adhèrent à cette organisation professionnelle. Il va sans dire que plus les membres du syndicat seront nombreux, mieux celui-ci sera en mesure d'accomplir sa tâche. Nous pensons qu'actuellement le pour cent des

artistes non affiliés est encore relativement important, plus important que le pour cent des compositeurs non rattachés à la *Sacem*. Cela s'expliquerait d'ailleurs : le compositeur, en effet, est dans l'impossibilité matérielle de contrôler toutes les exécutions publiques de ses ouvrages, tandis que le peintre ou le sculpteur peuvent plus facilement surveiller eux-mêmes les transactions auxquelles donnent lieu leur œuvres. Il n'en reste pas moins que les créateurs des arts figuratifs ont tout avantage à entrer dans une société qui se consacre à la défense de leurs intérêts.

Nécrologie

Charles Drouets

Nous annonçons dans la partie officielle du présent numéro (v. ci-dessus, p. 73) la nomination de M. Louis Jaton au poste de Vice-Directeur des Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété industrielle et des œuvres littéraires et artistiques. M. Jaton succède à M. le Premier Vice-Directeur Drouets, qui avait démissionné pour le 1^{er} août 1939, et dont nous nous apprêtons à faire connaître la retraite à nos lecteurs. Or, voici que nous incombe le devoir d'un dernier adieu. Notre ami est décédé le 18 juin 1939, en activité de service. Cette fin nous émeut douloureusement. Mais elle n'est pas sans beauté, et nous la trouvons digne de l'homme qui déploya, dans une carrière administrative brillante et féconde, de remarquables qualités de savoir et d'énergie.

M. Drouets était né en 1872 : après de solides études à la fois littéraires et juridiques, il entra, en 1895, dans l'Administration française, dont il devait occuper, par la suite, un des postes supérieurs comme Directeur de la propriété industrielle au Ministère du Commerce. De juillet 1913 à juin 1932, soit pendant dix-neuf ans, M. Drouets put donner sa mesure à la tête de ce service. Aux obsèques, qui furent célébrées le 22 juin en l'Eglise Saint-François Xavier à Paris, le Directeur actuel de la propriété industrielle de France, M. René Dunan, rendit un éloquent et juste hommage à celui qui fut son maître et son prédécesseur (non tout à fait immédiat, il est vrai). Nous ne pouvons nous étendre ici sur la carrière proprement française de M. Drouets. Mais il importe de souligner qu'elle avait d'emblée mis le défunt en vedette dans de nombreuses réunions internationales, officielles et privées. M. Drouets a représenté la France à la Conférence diplomatique industrielle de La Haye en 1925, à la Conférence diplomatique littéraire et artistique de Rome en

1928 (au cours de laquelle il assumait les fonctions de président-suppléant et de rapporteur de la sous-commission pour les œuvres des arts appliqués à l'industrie), et à la Réunion technique pour l'unification et la simplification des formalités en matière de propriété industrielle, tenue à Berne en 1926. Il suivit également les Congrès de l'Association internationale pour la protection de la propriété industrielle et ceux de l'Association littéraire et artistique internationale, et participa de façon très personnelle aux travaux de la Chambre de commerce internationale.

En 1933, le Gouvernement français proposa M. Drouets à l'agrément du Conseil fédéral suisse, en remplacement de M. le Premier Vice-Directeur Gariel qui prenait sa retraite après nous avoir apporté pendant quinze ans son précieux concours. Nul mieux que le Directeur honoraire de la propriété industrielle de France ne pouvait assumer cette succession délicate. M. Drouets, avec son capital exceptionnel de connaissances et d'expérience, allait devenir pour nous, pendant les six dernières années de sa vie, un collaborateur singulièrement autorisé. Il reprit des mains de M. Gariel la *Propriété industrielle*, où il se mit aussitôt à publier des articles de fond. Nous citerons sa grande étude sur la réforme de la législation française en matière de brevets d'invention, ses travaux sur l'œuvre de la Conférence de Londres, de 1934, dont il fut le Secrétaire général, sur la réforme éventuelle du régime de l'enregistrement international des marques, sur la condition particulière des marques internationales dans les pays de l'Union de Madrid, sur les restrictions apportées, dans l'intérêt de l'État, aux droits des brevetés, sur les informations de presse, etc. La simple énumération de ces titres montre combien large était l'horizon de M. Drouets. Notre Premier Vice-Directeur décédé dominait toute la propriété industrielle. Et la maîtrise dans cette discipline juridique est de plus en plus difficile, à mesure que s'accélère le rythme de la civilisation.

L'incontestable notoriété de M. Drouets dans tous les milieux européens qui s'occupent de nos questions était la juste récompense d'un long labeur méthodiquement accompli et d'une aptitude marquée à s'instruire au contact des hommes et de la vie. Les nombreux témoignages d'estime et de sympathie qui ont salué la disparition de ce vaillant et fidèle champion des droits intellectuels, s'ils avivent en un sens nos regrets, ont pourtant aussi un pouvoir adoucissant : ils nous montrent que les dons de M. Drouets ont été partout reconnus et que son souvenir sera conservé.