

# LE DROIT D'AUTEUR

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

## SOMMAIRE

### PARTIE NON OFFICIELLE

**ÉTUDES GÉNÉRALES:** Les parères des commissions prussiennes d'experts pour le droit d'auteur (*deuxième article*), p. 85.

**CORRESPONDANCE:** Lettre de France (Albert Vaunois). *Sommaire:* De la cinématographie. I. JURISPRUDENCE. Réclamation de droits d'auteur par le metteur en scène; par le comédien sur son rôle; par le comédien qui a «sonorisé» un film muet; ou traduit un film anglais en langue française; par celui qui a dirigé l'exécution générale et la mise en scène du film, comme mandataire du producteur. Du droit d'auteur reconnu au «producteur» du film, quand il s'agit d'une société constituant une personne morale. — Contrats relatifs aux films confiés au «distributeur» ou à l'exploitant de salle de spectacle: location, mandat, louage d'ouvrage ou d'industrie. — II. Projet de loi déposé à la Chambre des députés par le Gouvernement sur la cinématographie. Analyse du projet, p. 88.

**JURISPRUDENCE: BELGIQUE.** Oeuvres cinématographiques dans lesquelles sont incorporées des morceaux de musique (films sonores). — Utilisation de compositions musicales antérieures au film: nécessité d'obtenir l'autorisation du compositeur. Étendue de cette autorisation: *in dubio* validité aussi pour la projection publique du film. — Compositions musicales écrites spécialement pour le film: collaboration possible du compositeur et du cinéaste. Cas plus fréquent: entrepreneur ou producteur s'adjoint par contrat les concours nécessaires. Conséquence: droit d'auteur au profit du producteur, p. 93. — **FINLANDE.** Oeuvres cinématographiques (films sonores) portant enregistrement de compositions musicales protégées. Cession antérieure des droits de mécanisation et d'exécution publique afférents à ces compositions. Dommages-intérêts à verser par la firme cinématographique à la société cessionnaire (Société finlandaise pour la perception des droits d'exécution et de reproduction mécanique), p. 95.

**NOUVELLES DIVERSES: ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE.** «Mein Kampf» en Amérique, p. 96.

### PARTIE NON OFFICIELLE

#### Études générales

#### LES PARÈRES

DES

#### COMMISSIONS PRUSSIENNES D'EXPERTS POUR LE DROIT D'AUTEUR

(*Deuxième article*)<sup>(1)</sup>

#### C. ŒUVRES ARTISTIQUES

Un parère de la commission attribue le caractère d'une œuvre artistique à une figure humaine stylisée, employée comme *signet* (marque de commerce et signe distinctif utilisé en dehors du commerce). Cette figure est composée de cercles et d'angles. Le thème en est connu depuis longtemps: c'est celui du jeune homme qui monte, thème emprunté en particulier à la plastique de Lembruck. Cependant la forme choisie par le demandeur est absolument différente de cette plastique et révèle une activité créatrice indépendante et une interprétation individuelle du thème connu. La

question qui se posait était de savoir si le défendeur avait imité ce signet. L'un des signets du défendeur avait la même forme que celui, à la vérité plus harmonieux, du demandeur; la similitude résidait dans le dessin du corps, où les mêmes caractéristiques se retrouvaient (jambes sans pieds pour observer les règles d'un certain style, même dessin de la main, sauf que celle-ci tient dans un modèle un marteau et dans l'autre une fauille). La concordance est si frappante qu'il est impossible que l'œuvre postérieure ait été conçue indépendamment de l'œuvre antérieure.

La commission, très libérale dans son interprétation de la loi, a aussi reconnu la qualité d'œuvre d'art à l'*insigne* de la Société des chanteurs allemands, en raison de la forme particulière et artistique de cet insigne (bouclier reposant sur la pointe, avec les initiales D et B réunies en une clef de sol, laquelle, retournée, faisait apparaître la lettre S, initiale de «Sängerschaft»). Cette idée était originale de l'avocat des experts et avait été réalisée sous une forme artistique (?).

Il était en revanche tout naturel de considérer comme une œuvre d'art une

médaille honorifique exécutée par le professeur B. sur l'ordre du Grand-Duc de Bade. L'image de ce dernier, qui figure sur la médaille, présente de sérieuses qualités artistiques, l'inscription est bien disposée et complète discrètement le reste.

Dans un autre parère, la commission a attribué la qualité d'œuvre indépendante à une *lithographie du Führer Hitler*, qui avait été confectionnée d'après une photographie. L'action du photographe, fondée sur la contrefaçon, n'a donc pas été trouvée justifiée. La commission est partie de l'idée que le chancelier Hitler n'avait pas le temps de poser et que, par conséquent, les portraitistes devaient travailler d'après des documents photographiques. L'auteur de la lithographie en cause a copié les contours de la tête sur la photographie du demandeur. Mais, grâce à sa technique de dessinateur-lithographe, il a réalisé ensuite une œuvre fondamentalement différente, qui doit être considérée comme un tout et qui n'a plus, avec la photographie, d'autre point commun que celui d'être une image de la même personne. Peu importe que le travail du dessinateur soit bon

(1) Voir *Droit d'Auteur* du 15 juillet 1939, p. 74.

ou médiocre. Un autre artiste aurait peut-être utilisé la photographie d'une manière moins servilement mécanique et moins complète; l'exécution trahissait un talent limité et un peu grêle. Cependant la lithographie, avec ses hachures conscientieuses, est toute différente de la photographie qui produit un effet de surface en noir et blanc. La lithographie, par l'impression d'ensemble qu'elle suscite, est donc bien quelque chose d'essentiellement différent, et mérite d'être traitée comme une œuvre indépendante. (Cette opinion de la commission n'est sans doute pas irréfutable: on pourrait objecter que le remaniement d'une œuvre, par le moyen d'une autre forme d'art, n'entraîne pas la création d'une nouvelle œuvre libre, mais donne naissance, tout au plus, à une œuvre de seconde main, œuvre certes protégée, mais dépendante de la première.)

Dans un autre cas, il s'agissait d'un portrait d'*Hitler*, pastel fait d'après une photographie. Cette fois, la décision des experts fut défavorable au copiste. Une comparaison superficielle permettait déjà de constater une concordance frappante entre le dessin du pastel et la photographie; quelques différences se marquaient dans l'habillement; les traits du visage étaient moins accentués dans le pastel, voire même affadis quant à l'expression. Une réduction du pastel et un agrandissement de la photographie, exécutés de telle façon qu'ils étaient de dimensions exactement pareilles, servirent de preuve pour établir l'imitation servile pratiquée par le pastelliste. En plaçant l'un sur l'autre les négatifs du pastel réduit et de la photographie agrandie, on s'apercevait que toutes les lignes de la tête et celles des vêtements proches de la tête se couvraient rigoureusement. Examinées avec un œil, les deux images de la tête n'en formaient qu'une seule. Dès lors, il y avait incontestablement copie mécaniquement confectionnée. Les différences dans l'habillement pouvaient trahir l'intention de voiler par quelques artifices faciles, et sur des points secondaires, la rigoureuse concordance dans tout l'essentiel. L'œuvre du pastelliste n'était donc pas une création artistique nouvelle. — En sens contraire, le *portrait du prince héritier Ruprecht de Bavière* a été considéré comme une nouvelle œuvre indépendante, bien que s'inspirant d'une photographie faite par le demandeur. Selon les experts, le dessinateur avait tout juste encore accompli l'effort créateur nécessaire. Son œuvre était le résultat d'un travail artis-

tique et purement manuel, alors que le photographe confectionne l'image par un procédé physico-chimique. Évidemment, le dessin a été exécuté d'après la photographie, mais le dessinateur, grâce à son apport personnel, a créé une œuvre qui n'est plus identique avec la photographie. La manière dont la tête est traitée (et c'était là la partie principale) révèle le désir d'ennoblir et de spiritualiser l'expression, d'idéaliser le visage, résultat qui ne pouvait pas être obtenu par la photographie; les traits légèrement asymétriques ont été embellis; ainsi, la physionomie de la personne représentée a été modifiée à tel point qu'on doit voir dans le portrait réalisé une création indépendante. — En revanche, le caractère d'œuvre protégeable a été refusé à une *eau-forte* qui représentait un paysage entièrement copié d'une photographie. La concordance était absolue pour les éléments essentiels des deux œuvres, d'où l'impossibilité d'admettre que l'*eau-forte* était une création s'inspirant librement de la photographie. Les distances entre les divers objets représentés étaient toujours les mêmes; les arêtes des montagnes correspondaient absolument; il fallait donc que la photographie ait été décalquée. Les différences entre les deux œuvres sont sans importance: l'*eau-forte* est plus petite; certains groupes de montagnes ont des parties privées de végétation, les fenêtres des maisons sont disposées un peu autrement; certains arbres ont été supprimés; une palissade a été ajoutée là où il n'y en avait pas sur la photographie, etc. Ces changements ne sont pas dictés par des motifs artistiques; ils tendent donc simplement à dissimuler l'imitation.

Un autre parère s'occupe du *masque mortuaire* du poète *Henri Heine*. Ce masque, exécuté par le sculpteur L., avait été reproduit par le défendeur sans l'autorisation de l'auteur ou de ses ayants cause. Le moulage du masque ne constitue pas une œuvre artistique: c'est le travail mécanique d'un modeleur. Mais le travail consécutif de remaniement peut être un travail artistique, si des changements interviennent qui constituent une création artistique indépendante. En l'espèce, il n'en est pas ainsi. Certes, on a cherché, lors du remaniement du moulage, à corriger l'affaissement des traits dû à la disparition de la pression sanguine et au poids du plâtre, afin que le masque se rapprochât des formes de la vie. Mais l'extrémité du nez, les pommettes et les lèvres demeurent affaissées. Le remanieur s'est borné

à relever tant soit peu l'extrémité du nez, à frotter les joues au papier de verre et à apporter quelques légers changements au cou et à la barbe. Cela ne suffit pas pour qu'il y ait création artistique.

Un parère très important au point de vue pratique dénie la qualité d'œuvre d'art à un *monument funéraire*. L'industrie de ces monuments entraîne souvent une certaine uniformisation des motifs employés, de telle sorte qu'il faut examiner ici avec un soin particulier la question de savoir si l'œuvre envisagée est une création artistique. La simple juxtaposition de divers éléments connus d'ornementation ne suffit pas de l'avis de la commission. En l'espèce, le monument se composait de quatre dalles de même épaisseur et qui reposaient sur un socle de pierre taillée. A la hauteur des dalles se trouvait une installation rustique destinée à recevoir des fleurs. L'impression produite par l'ensemble manque d'unité: aussi bien le monument est-il un mélange d'éléments divers sans lien organique entre eux. Mais l'idée fondamentale n'est pas la propriété intellectuelle du demandeur, attendu qu'elle se retrouve réalisée, quant à l'essentiel, dans un troisième monument; les différences par rapport à ce dernier, différences que l'on constate non seulement dans le monument du défendeur, mais aussi dans celui du demandeur, proviennent des désirs particuliers exprimés par les commettants pour certains détails de l'exécution. Ces divergences sont, il est vrai, plus importantes dans le monument du demandeur que dans celui du défendeur. L'effet artistique du monument du défendeur est tout autre que celui du monument du demandeur: c'est pourquoi on ne saurait admettre que le monument postérieur constitue une imitation du monument antérieur.

#### D. ŒUVRES DES ARTS APPLIQUÉS

Conformément à la jurisprudence allemande et contrairement à celle de l'Italie, la commission d'experts a estimé que des *meubles* (chambre à coucher) pouvaient être protégés comme œuvres des arts appliqués. La condition de cette protection est la suivante: il est nécessaire que le produit industriel, indépendamment de son caractère d'objet usuel, porte la marque d'une création artistique individuelle, c'est-à-dire qu'il suscite une impression esthétique, qui ne s'attache pas aux simples articles manufacturés. Au reste, le fait qu'un meuble est dépourvu d'ornements ne signifierait pas

*a priori* que la protection selon le droit d'auteur soit impossible. Depuis longtemps et surtout en ces derniers temps de pénurie des matières premières en Allemagne, d'éminents artistes ont cherché à obtenir des résultats agréables à l'œil et satisfaisants pour le sens esthétique, en créant des meubles, des ustensiles, des installations sans enjolivures, et où l'effet artistique est produit par la disposition des volumes, l'arrangement des surfaces et l'heureuse symétrie des lignes. Dans toutes les bonnes époques de l'art, les ornements n'ont jamais été considérés que comme des accessoires. Réussir sans eux une œuvre d'art est plus difficile que de « faire riche » avec leur concours. D'après les idées qui règnent aujourd'hui, et qui se sont aussi imposées en Allemagne aux laïques, les créations privées d'ornements peuvent bénéficier de la protection de la loi sur le droit d'auteur, en tant que résultats d'une activité artistique. Dans la structure d'une armoire, dans les proportions entre le corps central de celle-ci et les ailes, l'expérience d'un artiste de la branche peut se manifester (et se manifester en l'espèce); les autres meubles, eux aussi, sont des œuvres artistiques, en raison de leur conformation, de l'effet de leurs lignes qui se combinent avec les contours des pieds, et grâce à l'ingénieuse utilisation des surfaces ondulées voulues par la technique.

La commission n'a pas admis au nombre des œuvres protégeables une *lampe pour table de nuit* qui n'était pas une création personnelle du fabricant. La caractéristique principale de cette lampe était un pied en forme de cornet, forme déjà connue dans l'industrie de l'éclairage; d'autre part, la combinaison du pied avec l'abat-jour et le corps de la lampe n'était pas une création artistique personnelle, mais la conséquence nécessaire de la destination pratique de l'objet, lequel avait un aspect agréable, mais courant. — Même décision négative en ce qui concerne une *tasse de porcelaine* avec soucoupe, dont la forme et la décoration étaient connues depuis longtemps. La feuille grise d'acanthe à l'extrémité inférieure de la bande rouge assure la transition entre le rouge de cette bande et le blanc du reste de la tasse, mais sans qu'il soit possible d'y voir une création artistique. Ce motif de décoration se retrouve en effet tel quel dans des recueils de modèles. La tasse ne pourrait être considérée comme une œuvre des arts appliqués que si l'ornementation en était faite sur mesure selon les

dimensions de l'objet. Or, des deux côtés de l'anse le motif de décoration est interrompu d'une manière absolument arbitraire et asymétrique; aucune loi organique n'est respectée; on ne se trouve donc pas en présence d'un travail artistique. (Cet exemple montre comment une appréciation esthétique peut influencer la notion juridique de l'œuvre à protéger.) — La commission a aussi refusé de voir dans un *modèle de cuiller*, qui manquait d'individualité, une œuvre des arts appliqués. Les lignes du manche, pour lesquelles une originalité créatrice était revendiquée, se retrouvaient dans les modèles d'une autre fabrique, d'où elles avaient sans doute été reprises. Même décision en ce qui concerne des *bustes de cire* destinés aux coiffeurs, les experts ayant toutefois reconnu que de tels bustes pouvaient *a priori* être protégés par la loi sur le droit d'auteur, et qu'il y en avait en fait qui constituaient des créations artistiques individuelles; mais en l'espèce, les bustes soumis à la commission ne reproduisaient, d'une façon toute générale, que certains types d'élégance, comme on les voit dans tous les journaux de mode, et la reproduction en cire de ces types était le résultat d'un travail manuel, sans plus. La ressemblance des figures entre elles n'est pas décisive, dès l'instant où il est établi que celles du demandeur et du défendeur n'ont, ni les unes ni les autres, d'individualité artistique. Les experts se sont prononcés dans le même sens négatif à propos d'un *mannequin* d'une vitrine de magasin (image d'une jeune fille en équipement de ski). Ce mannequin n'était pas le résultat d'une activité artistique individuelle. Le mouvement du bras ne correspondait pas à la position du reste du corps et notamment de la poitrine; tout était schématique, sans la moindre recherche d'une interprétation personnelle, soucieuse d'harmonie. Le fabricant n'aurait certainement jamais l'idée de présenter dans une exposition une telle figure comme œuvre plastique ou des arts appliqués; il en connaît le caractère purement utilitaire: c'est, en définitive, un simple support pour des vêtements féminins offerts de cette manière à la clientèle d'une maison de commerce, support qui n'a aucun contenu artistique et qui disparaît sous l'habillement. — En revanche, les experts ont admis comme œuvre protégeable une *poupée d'étoffe* aux justes proportions, et dont l'effet était absolument original. La partie la plus caractéristique de cette poupée était le visage,

avec le regard oblique des yeux, d'où se dégageait quelque chose de caricatural. Il faut également protéger les jouets d'enfants s'ils sont dus à une activité artistique et individuelle et, dans ce domaine, il y a des productions d'une indéniable valeur artistique. La poupée du défendeur était entièrement pareille à celle du demandeur dans les éléments caractéristiques qui constituaient la création individuelle; les différences ne portaient que sur des points dépourvus d'importance.

Certains parères s'occupent des produits de l'*imprimerie*, dont il s'agissait de savoir s'ils pouvaient être protégés en qualité d'œuvres des arts appliqués. La commission s'est prononcée pour l'affirmative en faveur des caractères d'imprimerie, dits « caractères allemands », inventés par le demandeur, et qui avaient été imités dans un livre édité par le défendeur. Ces caractères sont empruntés, dans leurs éléments principaux, à d'anciens modèles, mais leur créateur leur a néanmoins donné une note artistique propre, grâce à d'incessantes études, au cours desquelles de nombreuses difficultés ont été vaincues. Sans doute, lesdits caractères ont-ils été portés à la connaissance du public dans un ouvrage intitulé : « *Alphabete und Ornamente für Skizzierwerke* », mais il n'était pas licite de les utiliser dans la vie des affaires sans le consentement de leur créateur. La seconde partie du parère nous semble fort inquiétante : les experts estiment que l'emploi des caractères du demandeur par l'artiste qui est l'auteur du livre d'enfants édité chez le défendeur n'implique pas une imitation, mais constitue un travail nouveau et indépendant, attendu que les illustrations et les caractères formaient un tout extrêmement original, ceux-ci n'étant plus que le complément nécessaire de celles-là (p. ex. sur la page où s'inscrit la dédicace, les caractères disposés en ovale donnent une bonne impression d'ensemble artistique). Cet exemple nous montre, comme un autre déjà cité, que la commission croit toujours devoir permettre la libre utilisation d'une œuvre, quand celle-ci entre dans la composition d'une nouvelle œuvre, alors qu'une telle utilisation devrait être subordonnée à l'autorisation de l'auteur de l'œuvre mise à contribution; le fait que la nouvelle œuvre est protégeable n'empêche pas que l'auteur de l'œuvre antérieure dont on s'est servi pour créer l'œuvre postérieure doive être sollicité de consentir à cet usage. — Une autre consultation, relative

aux caractères d'imprimerie inventés par le prof. Bernhard, motive encore d'une façon plus approfondie le point de vue de la commission quant à la protection de ces produits. Les caractères Bernhard, disent les experts, cherchent à rendre de façon typique les particularités de l'écriture tracée à la main; ils sont au fond tous des créations individuelles, puisque chaque écriture est l'expression de la personnalité du scripteur. Certains caractères, toutefois, ont quelque chose de conventionnel et de raidi. Mais ceux qui étaient soumis à la commission remplissaient bien les conditions de l'œuvre protégeable. On se trouvait en présence d'une création artistique indépendante. L'élément nouveau et séduisant résidait dans le rapport de grandeur entre les majuscules et les minuscules, dans la formation de certaines lettres, qui s'écartaient de l'aspect usuel, et surtout, dans l'allure générale, dans l'image d'ensemble produite par les signes juxtaposés, où se révélait le talent de l'auteur, artiste connu dans sa branche comme un maître.

Les affiches, réclames, prospectus sortis des ateliers de l'industrie des arts graphiques bénéficient aussi de la protection, ainsi que cela découle des consultations de la commission, s'ils sont une création artistique individuelle. Ainsi a été qualifié d'œuvre protégeable un *projet d'affiche* qui représentait la marque de fabrique du commettant «Schwarzkopf» (pour un shampooing) comme ombre d'une tête de femme placée au premier plan. De la sorte, une relation s'établissait entre la beauté féminine et la marchandise du commettant de l'affiche. Celui-ci a ensuite fait paraître de nouvelles affiches, comme réclames en série, qui reproduisaient, bien qu'avec d'autres têtes, l'affiche composée par le demandeur, et pour l'exécution desquelles le consentement de ce dernier eût été nécessaire, tandis qu'elles avaient été publiées sans signature ou avec une autre signature. Même décision au sujet d'une *affiche* de l'Administration des postes du *Reich*, affiche qui montrait un car postal dans un paysage de forêts et de montagnes, et qui avait été imitée par les autorités d'une station balnéaire. Certes, l'œuvre contrefaite n'avait pas une grande valeur artistique. Néanmoins, elle atteignait le but que s'était proposé l'auteur; elle attirait le regard à distance et n'était pas dépourvue de certaines qualités esthétiques; individuelle dans la conception, la composition et l'exécution, elle ne ressemblait pas aux affiches déjà connues. En revanche, la commission n'a

pas voulu protéger un *prospectus-réclame* pour un produit pharmaceutique. En l'espèce, la forme artistique, la disposition et l'assemblage des lettres n'entraient pas en considération, parce qu'ils n'avaient pas été imités par le défendeur. (Le prospectus du demandeur était imprimé en italique, celui du défendeur en caractères Bodoni, et il y avait encore d'autres différences entre les deux.) Quant au reste, le prospectus du demandeur n'offrait rien de personnel, bien qu'il fût un produit intéressant de la publicité par l'imprimerie. Dans ce genre d'imprimés, la manière d'arranger le texte, de plier le papier, etc. est toujours plus ou moins pareille. — La commission a aussi refusé de protéger le *formulaire d'une action* sorti des presses de l'imprimerie demanderesse, et qui avait été imité par la défenderesse. La présentation typographique de ces papiers-valeurs est maintenant assez uniforme et appartient au domaine public. Le formulaire litigieux est précisément conforme à la tradition: c'est un rectangle de papier où figure un texte sur un fond avec une bordure. Tout cela est courant. Chaque école professionnelle qui se respecte exigerait de ses élèves un travail de cette qualité. L'activité individuelle et créatrice fait ici défaut.

Dans le domaine de l'architecture, nous mentionnerons la protection d'un *pont*, comme ouvrage des arts appliqués. La commission, saisie de ce cas, est de nouveau partie de l'idée que l'œuvre servait non seulement à un but utilitaire, mais aussi à la satisfaction du sens esthétique; que le pont avait par conséquent une valeur d'art, où se reflétait la conception individuelle de son créateur. Les experts estiment que l'intention artistique de l'auteur apparaît dans l'harmonieuse adaptation de l'œuvre architecturale au paysage qui lui sert de cadre, et en particulier dans la manière dont le pont se rattache à l'île sur laquelle il conduit. La voie ferrée sur le pont est à 5 m. 75 au-dessus de l'île. Pour l'y faire descendre, on a imaginé un passage en spirale, construit en béton armé, solution qui tient compte de la configuration du terrain, s'accorde avec le paysage et réalise élégamment l'accès à l'île. De la sorte, l'effet artistique du pont est encore renforcé; ce à quoi contribue également la forme de la tour tronquée édifiée sur la culée, afin de consolider celle-ci par une charge. Cette manière de relier l'extrémité du pont à la rive a été imitée par le projet que la défenderesse a fait exécuter par des

tiers; les différences qui existent n'ont pas de portée artistique et ne constituent pas une création indépendante, attendu que sur les points essentiels (passage de l'extrémité du pont à la rive, liberté de la rive au sud du pont) les deux ponts sont pareils.

(*La fin au prochain numéro.*)

## Correspondance

### Lettre de France

#### *De la cinématographie*









## Jurisprudence

### BELGIQUE

**OEUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES DANS LESQUELLES SONT INCORPORÉES DES MORCEAUX DE MUSIQUE (FILMS SONORES). — UTILISATION DE COMPOSITIONS MUSICALES ANTÉRIEURES AU FILM : NÉCESSITÉ D'OBtenIR L'AUTORISATION DU COMPOSITEUR. ÉTENDUE DE CETTE AUTORISATION : IN DUBIO VALIDITÉ AUSSI POUR LA PROJECTION PUBLIQUE DU FILM. — COMPOSITIONS MUSICALES ÉCRITES SPÉCIALEMENT POUR LE FILM : COLLABORATION POSSIBLE DU COMPOSITEUR ET DU CINÉASTE. CAS PLUS FRÉQUENT : ENTREPRENEUR OU PRODUCTEUR S'ADJOIGNANT PAR CONTRAT LES CONCOURS NÉCESSAIRES. CONSÉQUENCE : DROIT D'AUTEUR AU PROFIT DU PRODUCTEUR.**

(Tribunal de Bruxelles, 2<sup>e</sup> chambre, 21 janvier 1939. — Fol c. Penso et consorts.)<sup>(1)</sup>

Attendu que l'appel est régulier en la forme et que sa recevabilité n'est pas contestée;

Attendu que la demande originale introduite par les intimés Penso et consorts, demandeurs originaires, tendait au payement par l'appelant, défendeur original, d'une somme de 3000 francs à titre de dommages-intérêts pour avoir notamment, le 24 novembre 1937, dans l'établissement « Actual », en contravention à l'article 16 de la loi du 22 mars 1886, exécuté, fait exécuter, laissé exécuter, au moyen de films sonores, des œuvres musicales appartenant aux intimés;

Attendu que l'appelant, défendeur original, a appelé la S. A. des Artistes associés en intervention pour la faire inviter à faire cesser les poursuites dirigées contre lui et à le garantir des condamnations qui pourraient être prononcées à sa charge;

*I. Au point de vue de la recevabilité de la demande principale. .... (sans importance).*

#### *II. Quant au fond :*

Attendu qu'il est constant que l'appelant, défendeur original, a projeté le 24 novembre 1937, dans son établissement « Actual » deux films sonores intitulés : le premier « Le Vandale », dont la partition musicale a été écrite par l'intimé Penso Rafaelo, et dans lequel sont incorporées les compositions musicales préexistantes écrites par Siehrer, Lincke et Lehár, co-intimés; le second : « Pique-Nique des Orphelins », dont la

partition musicale a été écrite par l'intimé Penso;

Attendu que l'appelant soutient qu'en présentant dans son établissement les deux films litigieux, il n'a pas exécuté les œuvres des intimés, mais présenté deux œuvres cinématographiques pour la projection desquelles il avait été régulièrement autorisé par les auteurs des films;

Attendu qu'il est universellement admis que l'œuvre cinématographique fait l'objet d'un droit de propriété artistique et est protégée à ce titre par les lois qui régissent la matière, et plus spécialement par l'article 14, alinéa 2, de la loi du 16 avril 1934;

Attendu qu'il est incontestable que le film sonore dans lequel les éléments visuels et sonores sont synchronisés constitue un tout organique, dont les éléments ne peuvent être dissociés sans détruire l'œuvre;

Attendu que cette œuvre a une existence artistique propre dans laquelle les œuvres plastiques, littéraires et musicales qui en sont les composantes perdent toute existence artistique particulière;

Attendu qu'en présentant publiquement les deux films litigieux, où sont incorporées les œuvres musicales des intimés, l'appelant n'a pas présenté conjointement des œuvres musicales, littéraires et plastiques, mais deux œuvres cinématographiques;

Attendu que les auteurs et compositeurs de musique ne seraient fondés à s'opposer à la présentation publique des films litigieux que pour autant qu'ils puissent revendiquer la qualité de co-auteur de ces œuvres, ou qu'ils établissent que ce droit leur appartient en vertu d'une convention quelconque intervenue entre eux et les auteurs des films;

Attendu que l'œuvre musicale peut être préexistante au film et incorporée dans celui-ci, ou bien être composée d'après et pour le film;

#### A. La musique est antérieure au film

Attendu que lorsque l'œuvre musicale est préexistante au film, on ne peut reconnaître au compositeur, qui peut être décédé, la qualité de co-auteur d'un film sonore;

Attendu que l'auteur d'un film sonore qui veut y incorporer une œuvre musicale préexistante doit solliciter l'autorisation du compositeur, sous peine de porter atteinte à la propriété artistique de celui-ci;

Attendu que le compositeur ou son ayant droit peut, lorsque l'auteur d'un

film sollicite l'autorisation d'y incorporer son œuvre musicale, se réserver conventionnellement certains droits sur le film, et notamment celui de subordonner à son autorisation préalable la présentation publique de l'œuvre cinématographique;

Attendu que lorsque les parties auront déterminé leurs droits respectifs dans la convention, il appartient au tribunal d'appliquer les conventions qui forment la loi des parties;

Mais attendu que, dans le présent litige, il n'est pas intervenu de convention entre les compositeurs et l'auteur du film, ou tout au moins elles ne sont point rapportées;

Attendu que lorsqu'il n'est pas intervenu de convention dans lesquelles musiciens et auteurs de films ont exprimé leurs intentions respectives, et qu'il s'agit non pas de la simple reproduction ou adaptation par la cinématographie d'une œuvre musicale préexistante ainsi qu'il est prévu à l'article 14, alinéa 1 de la loi du 14 avril 1934, mais bien de l'incorporation d'une œuvre musicale ou d'un fragment de celle-ci, dans une œuvre cinématographique nouvelle, la loi laisse aux tribunaux le soin de rechercher dans les faits et circonstances spéciales qui ont accompagné l'autorisation, quelle a été la commune intention des parties;

Attendu sans doute que le législateur de 1886 n'a pas pu prévoir les films sonores, mais la lecture des travaux préparatoires a fait apparaître nettement l'esprit des auteurs de la loi du 22 mars 1886; discutant les droits du copiste lorsque l'artiste l'a autorisé à reproduire son œuvre, M. Devolder, Ministre de la Justice, disait à la Chambre :

« Il peut arriver qu'il n'y ait pas convention. Dans ce cas, les parties n'ayant pas exprimé leurs intentions particulières, quelle sera la règle ? Je crois que suivant le principe exposé dans l'article 19 de la loi, il faudra rechercher la volonté de l'auteur dans les faits et les circonstances spéciales qui ont accompagné l'autorisation. Si l'artiste a permis de faire une copie par un procédé qui implique la multiplicité des exemplaires, il faudra admettre que l'artiste a entendu céder le droit de tirer la copie à plusieurs exemplaires; un peintre a fait un tableau, un graveur lui demande l'autorisation de le reproduire par gravure, il obtient ce droit. La convention ne dit rien. Il tombera sous le sens que le graveur n'a pas demandé l'autorisation de tirer un seul exemplaire, mais

(1) Arrêté obligatoirement communiqué par la Chambre internationale du film, 39, avenue Victor Hugo, à Paris. Voir, sur la même question, l'arrêt finlandais du 28 février 1939, ci-après, p. 95. (Réd.)

de faire une planche, et de tirer de cette planche, qui va constituer une œuvre nouvelle, autant de reproductions qu'il voudra» (Benoidt et Descamps, Discussion de loi à la Chambre, n° 41);

Attendu qu'il ne peut être sérieusement prétendu qu'en autorisant l'incorporation de son œuvre musicale dans le film sonore, le compositeur s'est tacitement réservé le droit de s'opposer à la présentation publique de cette œuvre;

Attendu en effet que le but essentiel et direct, tant artistique que commercial, de la réalisation du film sonore, du moins à notre époque, est la représentation publique, seul moyen efficace de le faire connaître, d'en amortir le coût et de réaliser le bénéfice escompté;

Qu'on ne peut concevoir que le compositeur qui est payé par l'auteur du film pour l'incorporation de sa musique dans l'œuvre cinématographique, destinée à la présentation publique, puisse s'être réservé le droit d'interdire arbitrairement cette présentation et de paralyser ainsi l'exploitation commerciale d'une œuvre dans les frais et les risques de laquelle il n'intervient nullement;

Qu'enfin, il paraît certain que tout auteur d'une œuvre cinématographique se refuserait à traiter avec un compositeur qui, payé pour l'incorporation de son œuvre, entendrait se réserver le droit de s'opposer éventuellement à la présentation de l'œuvre nouvelle;

Attendu que ce n'est point présumer une renonciation que de rechercher la volonté des parties et de ne pas reconnaître au compositeur un droit que raisonnablement il n'a pu se réserver;

Attendu qu'il faut donc admettre, qu'à moins de convention décidant explicitement le contraire, le compositeur, en autorisant l'incorporation de son œuvre dans le film sonore, ne s'est pas réservé le droit de s'opposer éventuellement à la projection de l'œuvre;

Attendu que c'est vainement que les intimés invoquent les articles 13 et 14, alinéa 1, de la loi du 16 avril 1934;

Attendu que l'article 13 de la loi du 16 avril 1934 est exclusivement consacré aux droits musico-mécaniques (*Actes* de la Conférence de Rome, p. 264), qu'il stipule que les auteurs d'œuvres musicales ont le droit exclusif d'autoriser :

1<sup>o</sup> l'adaptation de ces œuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement;

2<sup>o</sup> l'exécution publique de ces mêmes œuvres au moyen de ces instruments.

Attendu qu'en l'espèce, il ne s'agit pas de l'enregistrement d'une œuvre musicale sur un instrument servant à la re-

produire mécaniquement, mais de l'incorporation d'une œuvre musicale dans une œuvre nouvelle non plus exclusivement musicale, qu'en conséquence l'article 13 n'est pas applicable;

Attendu que l'article 14, alinéa 1, de la loi du 16 avril 1934 réserve aux auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques le droit exclusif d'autoriser la reproduction, l'adaptation et la présentation publique de leurs œuvres par la cinématographie;

Attendu que cet article s'applique lorsque l'œuvre cinématographique est la reproduction ou l'adaptation de l'œuvre artistique préexistante telle la reproduction au cinéma d'une pièce de théâtre ou d'un opéra, l'adaptation à l'écran d'un roman ou plus rarement d'une œuvre musicale, adaptation dans laquelle la présentation de l'œuvre cinématographique permet à la fois d'entendre une symphonie et de voir à l'écran un orchestre exécuter l'œuvre, mais ne peut s'appliquer lorsqu'il s'agit de l'incorporation d'un simple morceau de musique, préexistant, dans une œuvre entièrement nouvelle;

Attendu qu'il n'est pas contesté en l'espèce que les intimés Siehrer, Lincke et consorts ont autorisé l'incorporation de leurs œuvres dans les films litigieux;

Attendu que l'action mue à leur requête apparaît donc comme non fondée;

#### B. La partition musicale est écrite pour l'œuvre cinématographique

Attendu qu'on ne peut considérer le film visuel et la partition musicale écrite pour le film comme deux œuvres différentes, momentanément juxtaposées, et qui feraient l'objet de droits d'auteurs différents;

Attendu qu'il faut reconnaître, ainsi que les auteurs de la loi du 22 mars 1886 l'ont admis pour les œuvres dramatiko-musicales et les ballets, que l'auteur du film et l'auteur de la partition sont des collaborateurs;

Attendu, en effet, « que les deux œuvres s'inspirent l'une l'autre, et chacun sait que pendant leur confection elles s'influencent réciproquement au point d'occasionner souvent des modifications profondes.

C'est surtout quand on considère plus spécialement la musique que cette solution paraît évidente.

Imagine-t-on, en effet, un opéra écrit pour un livret déterminé qui pourrait s'appliquer à un autre livret... Ce que nous venons de dire ici d'un livret d'un opéra s'applique pour les mêmes raisons au libretto d'un ballet, car celui-ci comporte un enchaînement de scènes, une

action dramatique, des épisodes qui constituent une véritable pièce de théâtre et, par conséquent, une production de l'esprit nécessairement protégée par la présente loi» (rapport de M. de Borchgrave à la Chambre, *Pasinomie* 1886, p. 130);

Attendu que l'œuvre cinématographique est une œuvre collective à laquelle, sous la direction du cinéaste qui conçoit l'œuvre et ordonne les divers concours, le scénariste, le dialoguiste, le librettiste, le metteur en scène, etc. apportent leur collaboration;

Attendu que, lorsqu'il y a collaboration, le législateur n'a pas décidé qui était l'auteur ou les auteurs de l'œuvre, mais a laissé aux tribunaux le soin de décider d'après les circonstances de fait (Benoidt et Descamps, p. 256, n° 208);

Attendu que l'on peut concevoir... que le compositeur et le cinéaste s'associent pour l'élaboration d'une œuvre cinématographique, et supportent ensemble les frais et les risques de celle-ci; qu'il est évident que, dans cette hypothèse, il faudra reconnaître au compositeur et au cinéaste la qualité de co-auteur du film, et de décider que les droits d'auteur seront indivis entre eux;

Mais attendu que l'élaboration d'une œuvre cinématographique est une entreprise considérable qui demande de très gros capitaux et de très nombreux concours, que, pratiquement, les œuvres cinématographiques sont entreprises pour le compte d'une personne ou d'une société importante généralement appelée le producteur, qui s'adjoint par contrat de louage de services le concours du cinéaste qui va concevoir et créer au nom du producteur l'œuvre cinématographique;

Attendu que le cinéaste lui-même devra s'adjointre divers collaborateurs qui, moyennant juste rétribution lui apporteront leurs connaissances techniques, artistiques, littéraires ou musicales;

Attendu que le cinéaste devra coordonner ces diverses collaborations suivant le plan et la ligne de conduite qu'il s'est déterminé, apporter aux divers éléments de l'œuvre les retouches qu'il estime nécessaires pour l'harmonie définitive de l'œuvre, particulièrement il pourrait inviter l'auteur de la partition musicale à apporter à celle-ci les modifications qu'il jugerait utiles;

Attendu que l'œuvre terminée par le cinéaste est remise par celui-ci au producteur, son maître d'ouvrage, qui l'apportera seul sur le marché cinématographique;

Attendu que c'est le producteur qui a entrepris l'œuvre, rétribué le cinéaste et

ses collaborateurs, assumé les frais et risques de l'entreprise qui devra, au sens de l'article 14, alinéa 2, de la loi du 16 avril 1934, être considéré comme l'auteur de l'œuvre et comme le titulaire des droits y afférents;

Attendu qu'il appert des travaux préparatoires de la Convention de Rome, devenue loi belge du 16 avril 1934, que les auteurs de l'article 14, alinéa 2, relatif à la protection des œuvres cinématographiques, n'ont pas entendu priver les entrepreneurs de ces œuvres des droits découlant de la création du film;

Attendu, en effet, qu'une proposition de la délégation française d'accorder des droits d'auteur aux créateurs intellectuels du film fut rejetée par les membres de la Conférence, que ceux-ci, pour ce qui concerne la détermination de l'auteur du film, se sont ralliés au programme de la Conférence, qui portait :

« Il est inadmissible que quiconque a coopéré à la mise en scène puisse demander à être désigné dans le programme comme co-auteur collaborateur et s'opposer aux changements que le maître de l'entreprise cinématographique jugerait nécessaires. Afin de limiter le nombre des collaborateurs, on a songé à réservé ce rôle seulement au scénariste qui a composé et fixé par écrit la mise en scène dans ses grandes lignes et au metteur en scène qui, sur la base du scénario, dirige l'exécution, et dont le travail de détail constitue une partie importante de la création du film. Mais il serait difficile de trouver des définitions précises pour caractériser ces collaborateurs et les distinguer des autres. Une protection spéciale des artistes nous semble d'autant moins indispensable qu'ils travaillent pour le compte de l'entrepreneur. Pratiquement, c'est ce dernier qui est la seule personne à défendre contre les tiers les droits découlant de la création du film, c'est lui qui est l'auteur du film dans le sens de l'article 14, alinéa 2, même quand le film aurait été créé en son nom par les scénaristes, les metteurs en scène, les acteurs et les photographes» (v. *Actes de la Conférence de Rome*, p. 80, 101, 211, 267);

Attendu, sans doute, que le film sonore n'existe pas au moment de la Conférence de Rome et que la Convention n'a pu se prononcer sur l'auteur de pareil film;

Mais attendu que, dans le film sonore, la partition musicale écrite pour le film n'est qu'une composante de plus et le musicien un collaborateur de plus, que l'on chercherait vainement pourquoi le musicien jouirait d'un privilège dont ne jouissent pas les autres collaborateurs de l'œuvre cinématographique;

Attendu qu'en l'espèce il n'est pas contesté que les films litigieux ont été en-

trepris par la société « Les Artistes associés »;

Attendu, dès lors, qu'on ne peut considérer l'intimé Penso comme co-auteur des films litigieux, qu'il n'est donc pas en droit d'invoquer le bénéfice des articles 16 et 18 de la loi du 22 mars 1886 pour s'opposer à la présentation publique des films litigieux ou réclamer tels dommages et intérêts pour représentation publique de ces œuvres sans son autorisation;

Attendu que c'est tout aussi erronément que l'intimé invoque les articles 13 et 14 de la loi du 16 avril 1934;

Attendu que l'article 13 est relatif à l'adaptation des œuvres musicales existantes à des instruments servant à les reproduire mécaniquement, et non à la création de la partition musicale d'un film sonore;

Attendu que l'article 14 de la loi ne concerne que la reproduction, l'adaptation et la représentation publique d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques par la cinématographie; qu'il s'agit là d'une transposition d'une œuvre déterminée en un film cinématographique qui en reproduira le titre et le thème, mais non de la création d'une simple composante d'une œuvre collective;

Que l'intimé Penso a écrit la partition musicale de ces films à la demande et pour le compte de la société productrice et qu'il a été rétribué par celle-ci pour les services prestés;

Attendu d'ailleurs que, dans son exploit introductif d'instance, l'intimé Penso ne revendique pas la qualité de co-auteur indivis des films litigieux et ne poursuit pas l'atteinte qui serait portée à la propriété artistique de ces œuvres;

Attendu, dès lors, que l'action mue par Penso est non fondée;

#### *En ce qui concerne l'appel en garantie:*

Attendu que la demande principale apparaissant comme non fondée, l'appel en garantie devient sans objet et qu'il y a lieu de mettre la société « Les Artistes associés » hors cause sans frais;

#### *PAR CES MOTIFS,*

Le tribunal, statuant contradictoirement, rejetant toutes conclusions plus amples ou contraires,

déclare l'appel recevable et fondé; met à néant le jugement *a quo*; émendant et faisant ce que le premier juge aurait dû faire, dit l'action recevable mais non fondée, en déboute les intimés, met l'appelé en garantie hors cause sans frais;

condamne les intimés aux dépens des deux instances, en ce que compris les frais de l'appel en intervention.

(Signé) MICHELSSENS.  
LIEKENDAEL.

#### FINLANDE

OEUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES (FILMS SONORES) PORTANT ENREGISTREMENT DE COMPOSITIONS MUSICALES PROTÉGÉES. CESSION ANTÉRIEURE DES DROITS DE MÉCANISATION ET D'EXÉCUTION PUBLIQUE AFFÉRENTS À CES COMPOSITIONS. DOMMAGES-INTÉRÊTS À VERSER PAR LA FIRME CINÉMATOGRAPHIQUE À LA SOCIÉTÉ CESSONNAIRE (SOCIÉTÉ FINLANDAISE POUR LA PERCEPTION DES DROITS D'EXÉCUTION ET DE REPRODUCTION MÉCANIQUE).

(Cour suprême de Finlande, 28 février 1939. — Säveltäjän Tekijänoikeustoimisto (Teosto) c. Suomi-Filmi O. Y.)<sup>(1)</sup>

La Cour suprême s'est fait montrer le dossier de l'affaire, dont il résulte ce qui suit :

Le «Säveltäjän Tekijänoikeustoimisto Teosto» a déclaré devant le tribunal de première instance de la ville de Helsinki, s'appuyant sur sa citation présentée à la «Suomi-Filmi O. Y.», que cette maison avait adapté par la voie mécanique des compositions des artistes ci-après aux films sonores suivants, produits par elle en 1932 et plus tard : au film sonore «Olenko minä tullut haaremiin» (*Est-ce que je suis arrivé dans un harem ?*), 2376 mètres de film de musique composée par le compositeur Eero Kosonen; au film sonore «Voi meitä, anoppi tulee» (*Malheur à nous, la belle-mère arrive*), 361 mètres de musique composée par le compositeur Georg Malmstén et arrangée par le chef d'orchestre Eugen Malmstén; au film sonore «Meidän poikamme merellä» (*Nos garçons sur la mer*), 1021 mètres de musique composée et arrangée par Georg Malmstén et 25 mètres de l'hymne «Maamme laulu» (*Notre pays*), de feu le compositeur Fredrik Pacius, soit en tout 1046 mètres; au film sonore «Ne 45 000» (*Les 45 000*), 811 mètres de musique composée et arrangée par le compositeur Uuno Klam; au film sonore «Pikk myyjätär» (*La petite vendeuse*), 437 mètres de musique composée et arrangée par Georg Malmstén; au film sonore «Herrat täysihoidossa» (*Les messieurs en pension*), 330 mètres de musique composée par Georg Malmstén et arrangée par Eugen Malmstén; au film

(1) Le texte français de cet arrêt nous a été obligatoirement communiqué par la Société finlandaise Teosto et par la Société française des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Sacem). Il y a lieu de rapprocher l'arrêt du 28 février 1939 d'un arrêt rendu le 28 octobre 1936 par la même Cour suprême de Finlande, mais en «sens contraire» (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1938, p. 9, 1<sup>re</sup> col.). En 1936, la plus haute juridiction finlandaise avait décidé que le droit d'auteur sur le film, œuvre composite, mais formant néanmoins un tout, appartenait au producteur ou fabricant, lequel devait disposer aussi du droit d'exécuter la musique à l'occasion de la projection de l'élément visuel du film. Le problème est délicat : il a été examiné également en Belgique, où le tribunal de Bruxelles a prononcé, par arrêt du 21 janvier 1939, que le film sonore constituait un tout organique dont les éléments ne pouvaient être dissociés sans détruire l'œuvre, et que la présentation d'un tel film n'impliquait pas la présentation conjointe de trois œuvres (une littéraire, l'autre musicale, la troisième figurative). En conséquence, le tribunal de Bruxelles (voir ci-dessus, p. 93) a adopté la thèse consacrée par la Cour suprême de Finlande en 1936. (Réd.)

sonore «*Siltalan pektori*» (*L'intendant de Siltala*), 475 mètres de musique composée par le compositeur Josef Rauttenbacher, 52 mètres de la chanson «*Tule armaani*» (*Viens mon amour*), composée par le compositeur Toivo Kuula, et une petite partie (4 mètres) de la chanson «*Villiruusu*» (*L'églantine*), composée par le compositeur Evert Suonio, soit en tout 531 mètres, — de telle sorte qu'à ces films sonores avaient été adaptés en tout 5892 mètres de musique composée spécialement pour eux, ou de musique composée antérieurement et arrangée pour ces films. Vu que Eero Kosonen, Georg et Eugen Malmstén, la délégation pour l'administration de la succession spirituelle de Fredrik Pacius, Uuno Klami Josef Rauttenbacher, Evert Suonio et la cantatrice Alma Kuula, cette dernière en qualité d'ayant droit de feu son mari Toivo Kuula, étaient précédemment devenus membres du «Säveltäjän Tekijänoikeustoimisto Teosto» et lui avaient cédé par contrat le droit exclusif d'enregistrer sur des instruments mécaniques les compositions musicales leur appartenant, et que la maison «Suomi-Filmi O. Y.» n'avait dès lors pas le droit d'adapter les compositions et les arrangements mentionnés aux appareils mécaniques des films sonores qu'elle produisait, le «Säveltäjän Tekijänoikeustoimisto Teosto» a demandé que la «Suomi-Filmi O. Y.» soit condamnée à payer, à titre de dommages-intérêts pour la mécanisation de la musique desdits 5892 mètres de film, 10 marcs par mètre, soit 58 920 marcs avec intérêts.

La «Suomi-Filmi O. Y.» s'est opposée à cette demande, en s'appuyant entre autres sur ce que Eero Kosonen, Georg Malmstén, Uuno Klami, Josef Rauttenbacher et Alma Kuula avaient cédé par différents contrats conclus avec la «Suomi-Filmi O. Y.» les droits de mécanisation et de représentation des compositions musicales adaptées aux films sonores mentionnés dans la demande. Eero Kosonen, Georg Malmstén, Uuno Klami, Josef Rauttenbacher et Alma Kuula ayant été entendus dans l'affaire et les intéressés ayant demandé le remboursement de leurs frais de justice, le tribunal de première instance a déclaré, dans son jugement rendu le 2 décembre 1936, que Kosonen, Georg et Eugen Malmstén, Klami, Rauttenbacher et Alma Kuula, en devenant membres du «Säveltäjän Tekijänoikeustoimisto Teosto» avaient cédé à cette société pour en disposer librement le droit d'exécution de toutes leurs œuvres musicales, cession valable aussi, sauf en ce qui concerne le cas d'Alma Kuula, pour les compositions à paraître dans l'avenir, et en même temps le droit de mécanisation ou le droit d'adapter la composition

d'une façon ou d'une autre à un appareil de musique. Pour cette raison, et vu que la «Suomi-Filmi O. Y.», qui n'a pas pu prouver que les cessions prévues par les contrats susmentionnés devaient être considérées comme seulement formelles ou non valables, n'avait pas le droit, après lesdites cessions, d'adapter aux films sonores les œuvres d'Eero Kosonen, de Georg et Eugen Malmstén, d'Uuno Klami et de Josef Rauttenbacher, ainsi que celles de feu Toivo Kuula, et que par les conventions conclues entre la «Suomi-Filmi O. Y.» et Kosonen, Georg Malmstén et Klami on n'avait certainement pas voulu violer le droit appartenant au «Teosto», en vertu des cessions mentionnées, de recevoir l'indemnité pour l'adaptation par la voie mécanique de la musique composée et arrangée pour les films sonores en question par ces compositeurs et arrangeurs, le tribunal de première instance, rejetant les demandes d'indemnité pour le chant «*Maamme laulu*» composé par Fredrik Pacius et adapté au film sonore «*Meidän poikamme merellä*», et pour le fredonnement de 8 secondes de la composition «*Villiruusu*» d'Evert Suonio, adaptée au film sonore «*Siltalan pektori*», vu que la mécanisation de ces compositions, si l'on prend en considération le caractère d'hymne national du «*Maamme laulu*» et la nature et le peu de durée du fredonnement, ne peut être regardée comme une violation des droits protégés par la loi, a condamné la «Suomi-Filmi O. Y.», dont il a été prouvé, d'après les épreuves négatives des films, qu'elle avait mécanisé sans droit 5863 mètres de musique, à payer au «Säveltäjän Tekijänoikeustoimisto Teosto» l'indemnité raisonnable de 10 marcs par mètre, en tout cinquante-huit mille six cent trente marcs, avec l'intérêt de cinq pour cent à partir de la réception de la citation, le 18 novembre 1935, et dix-huit mille marcs en remboursement des frais de justice de la société.

La Cour d'appel, auprès de laquelle les parties avaient recouru, a rendu son arrêt le 4 février 1938, dans le sens suivant : vu qu'Eero Kosonen, Georg et Eugen Malmstén, Uuno Klami, Josef Rauttenbacher et Alma Kuula, membres du «Säveltäjän Tekijänoikeustoimisto Teosto», avaient cédé leur droit exclusif d'adaptation des compositions existantes (et futures pour ce qui concerne Kosonen, Georg et Eugen Malmstén, Klami et Rauttenbacher) aux instruments mécaniques, et le droit d'exécution publique au moyen de tels instruments, et n'avaient pas eu le droit de transférer ledit droit à la «Suomi-Filmi O. Y.», qui en commandant à Kosonen, à Georg Malmstén, à Klami et à Rauttenbacher la musique pour des films sonores et en

convenant avec Alma Kuula de l'adaptation au film sonore de la chanson mentionnée composée par Toivo Kuula, lui aussi membre de la société, connaissait le contenu des contrats conclus entre la société et ses membres; — vu que, d'autre part, la cession du droit de mécanisation n'avait évidemment même pas été prise en considération dans les contrats entre la «Suomi-Filmi» et Kosonen, Georg Malmstén et Klami, et que ladite société n'avait pas prouvé que la délégation pour l'administration de la succession spirituelle de Fredrik Pacius présentait les ayants droit du nommé, la Cour d'appel, par ces motifs, et pour la raison tirée de l'adaptation partielle au film sonore de la composition d'Evert Suonio, raison déjà mentionnée par les premiers juges, a confirmé le jugement du tribunal de première instance, sauf que la société «Suomi-Filmi», vu la nature de l'affaire, a été libérée du remboursement des frais de justice auquel elle avait été condamnée.

Les deux parties se sont pourvues en cassation contre l'arrêt de la Cour d'appel. Sur leur demande, une instruction orale a eu lieu.

La Cour suprême a mis l'affaire en délibération et estime juste, en cassant l'arrêt de la Cour d'appel, de confirmer le jugement du tribunal de première instance. Sur quoi chacun aura à se régler.

## Nouvelles diverses

### États-Unis d'Amérique

«*Mein Kampf*» en Amérique

On se souvient des discussions auxquelles a donné lieu la publication de deux versions anglaises de l'autobiographie du chancelier Hitler, «*Mein Kampf*», aux États-Unis d'Amérique (v. *Droit d'Auteur* du 15 avril 1938, p. 45). Le *Publishers' Circular* du 17 juin 1939, p. 679, nous apprend que la maison d'édition qui n'avait pas reconnu le droit d'auteur d'Adolf Hitler — il s'agit de la maison Stackpole — s'est vu interdire par les tribunaux la vente de sa traduction. La *Federal Circuit Court of Appeals* a décidé que le Führer était pleinement en droit de revendiquer la protection des tribunaux américains, qu'il eût été ou non un apatride au moment où il obtenait le *copyright* américain.

Ainsi, l'opinion la plus favorable aux auteurs a prévalu : du moment que le *copyright* a été accordé, il porte effet, même si le bénéficiaire était alors heimatlos, c'est-à-dire dans l'impossibilité de revendiquer un accord de réciprocité avec les États-Unis en matière de droit d'auteur (puisque tous les accords de cette nature sont fondés sur la nationalité des auteurs).