

LE DROIT D'AUTEUR

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

PARAISANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

LÉGISLATION INTÉRIEURE: SUÈDE. Loi concernant une prolongation provisoire de la durée de la protection des œuvres littéraires, p. 121.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: La protection internationale des droits voisins du droit d'auteur (Examen de quelques observations présentées), *sixième et dernier article*, p. 122.

CONGRÈS ET ASSEMBLÉES: Séance d'inauguration de la Société suisse des auteurs et éditeurs (*Suisa*). Zurich, 26 septembre 1942, p. 124.

JURISPRUDENCE: ARGENTINE (République). I. Utilisation d'un fragment d'une poésie dans une annonce publicitaire. Défaut de consentement de l'ayant droit. Atteinte au droit moral et au droit pécuniaire. Dommages-intérêts, p. 125. — II. Analogies existant entre deux compositions musicales. Plagiat musical? Rencontre fortuite, au dire des experts

consultés. Difficulté d'apprécier le dommage. Rejet de l'action, p. 126. — III. Procédé industriel: non protection par la loi sur la propriété littéraire et artistique, mais protection de l'exposé écrit du procédé, p. 128. — IV. Pseudonyme. Protection par la loi sur le droit d'auteur moyennant inscription. Emploi illicite, mais n'ayant pas causé de dommage pécuniaire, p. 128. — V. Tableau commandé. Obligation par le commettant d'accepter l'œuvre livrée conformément au contrat. Respect dû à la dignité de l'artiste, p. 129. — VI. Œuvre d'art appliqué. Protection par la loi sur le droit d'auteur, p. 129. — **FRANCE.** Compositions musicales enregistrées dans des films; exécution publique par la projection cinématographique. Défaut de consentement des auteurs; poursuite. Libération, l'autorisation de représentation étant intimement liée au contrat d'édition passé entre le compositeur et le producteur du film, p. 130.

NOUVELLES DIVERSES: ALLEMAGNE. L'auteur et les changements survenus dans les maisons d'édition, p. 130.

NÉCROLOGIE: Albert Vaunois, p. 131.

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

SUÈDE

LOI

concernant

UNE PROLONGATION PROVISOIRE DE LA DURÉE
DE LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES
(N° 510, du 30 juin 1942.)⁽¹⁾

Nous GUSTAF, par la grâce de Dieu, savoir faisons : que Nous, de concert avec le *Riksdag*, avons décrété ce qui suit.

Article unique. — Le droit exclusif, tel qu'il a été établi par la loi du 30 mai 1919 (n° 381) sur la protection des œuvres littéraires et musicales, de réciter en public un écrit ou une production orale, de donner des représentations d'une œuvre dramatique ou pantomimique, ou de présenter une telle œuvre au public par le moyen de la cinématographie ou de l'émission radiophonique, est prolongé, dans les cas où il viendrait à

expiration à la fin d'une des années 1942 à 1946, jusqu'à la fin de l'année 1947.

Tout ce qui a été prévu au sujet de l'application des dispositions de ladite loi, soit dans l'art. 30 de la loi même, soit par ordonnance rendue en vertu de cet article, s'applique également à la disposition contenue dans le premier alinéa ci-dessus.

Dans le cas où un droit de la nature dont il est question dans le premier alinéa aura été cédé avant le 1^{er} juillet 1942, la cession ne sera pas valable pour la période pendant laquelle le droit aura été prolongé aux termes de la présente loi.

Donné au Château de Stockholm, le 30 juin 1942.

NOTE DE LA RÉDACTION. — Nous avons déjà eu l'occasion (v. *Droit d'Auteur* du 15 septembre 1942, p. 108) de signaler à nos lecteurs l'adoption par le parlement suédois de la loi publiée ci-dessus en version française. La Légation de Suède en Suisse, et nous lui en sommes fort obligés, a eu la complaisance de nous procurer cette traduction.

C'est la situation matérielle peu brillante des héritiers d'Auguste Strindberg qui paraît avoir déterminé le législateur à intervenir, après que le professeur Ake Hohnbäck, de l'Université d'Upsal, eut appelé l'attention sur ce cas difficile. La loi suédoise du 30 mai 1919

concernant le droit sur les œuvres littéraires et musicales diminuait, comme on sait, de 20 ans la durée de la protection, qui était antérieurement, selon la loi du 10 août 1877, de cinquante ans à partir de la fin de l'année au cours de laquelle l'auteur était décédé. Mais dans les dispositions transitoires de la loi de 1919 se trouve un texte (art. 32, chiffre 1, 2^e phrase) en vertu duquel le droit de reproduction durera jusqu'à l'expiration de la cinquantième année après celle de la mort de l'auteur pour les œuvres éditées avant le 1^{er} janvier 1920 (date de l'entrée en vigueur de la loi du 30 mai 1919). Nous disons bien: le droit de *reproduction*, soit le droit exclusif reconnu à l'auteur par la loi de 1877 de pouvoir reproduire ses écrits, œuvres musicales, dessins ou illustrations (v. art. 32, chiffre 1, de la loi de 1919, première phrase). En conséquence le droit d'exécution des œuvres musicales et le droit de représentation des œuvres scéniques ne sont pas mis au bénéfice de la disposition transitoire qui maintient le délai de cinquante ans. Il en résultait pour les œuvres de Strindberg, qui continuent d'être jouées, une situation bizarre: d'une part elles demeuraient protégées contre l'impression en Suède conformément à l'ancienne loi de 1877, soit jusqu'en 1962, puisque Strindberg est mort en 1912 et qu'elles ont donc été publiées avant 1920; d'autre part, le droit de représenter les drames de cet auteur tombait dans le domaine public trente ans après l'expiration de l'année du décès, c'est-à-dire le 1^{er} janvier 1943. C'est pour éviter une telle singularité que la loi dite loi Strindberg a été votée. Mais la prolongation ainsi accordée n'est pas très considérable: elle s'arrête à la fin de l'année 1947. A ce moment, le droit de *reproduction* affé-

(1) Voir *Svensk Författningssamling*, du 30 juin 1942, p. 1052.

rent aux œuvres de Strindberg ne sera pas encore tombé dans le domaine public, et l'on se retrouvera en présence des conditions paradoxales qui ont conduit à l'adoption de la loi du 30 juin 1942. Nous pensons donc que celle-ci a un caractère essentiellement temporaire et qu'elle est destinée, en fin de compte, à préparer le retour à la protection de cinquante ans *post mortem*. Du reste, le titre même de la loi est révélateur: il parle d'une prolongation *provisoire* de la protection des œuvres littéraires.

Ces dernières comprennent-elles aussi, comme nous le supposons dans la notice du *Droit d'Auteur* du 15 septembre dernier, les œuvres musicales? Il ne le semble pas. Seul est prorogé le droit de réciter en public une œuvre écrite ou une production orale, de donner des représentations d'une œuvre dramatique ou pantomimique, ou de présenter une telle œuvre au public par le moyen de la cinématographie ou de l'émission radiophonique. Il est permis de se déclarer un peu surpris de cette solution. Car la loi du 30 juin 1942 prend ainsi de plus en plus l'aspect d'une mesure d'exception. Si le désir de venir en aide aux héritiers de Strindberg est assurément très louable, on se demande néanmoins pourquoi une sollicitude égale n'était pas indiquée en faveur des familles des compositeurs de musique? Un article de la *Gazette de Francfort*, du 9 juillet 1942, et dont nous avons eu connaissance seulement après la publication du *Droit d'Auteur* de septembre dernier, exprime à cet égard un étonnement qui ne nous étonne pas, si l'on peut s'exprimer de la sorte.

Le deuxième alinéa de la loi concerne la protection des auteurs étrangers, qui bénéficieront de la loi de prolongation dans la mesure où ils bénéficient de la loi du 30 mai 1919 relative au droit d'auteur sur les œuvres littéraires et musicales.

Quant au dernier alinéa, il pose le principe que la période de prolongation ne profite pas au cessionnaire du droit d'auteur. On se souviendra que la loi allemande, du 13 décembre 1934, qui porte de 30 à 50 ans *post mortem* la durée du droit d'auteur dans le *Reich*, est moins absolue. Elle admet que celui qui, avant l'entrée en force de la prolongation, a acquis un droit d'auteur ou obtenu l'autorisation d'exercer une prérogative se rattachant au droit d'auteur, conserve son droit d'utiliser l'œuvre contre une redevance équitable. Le projet de loi suisse présenté en 1940 à l'effet de porter de 30 à 50 ans *post mortem* la protection des œuvres littéraires et artistiques (v. *Droit d'Auteur* du 15 mai 1940, p. 52, 2^e col.) était, lui aussi, beaucoup plus nuancé. Nous croyons que les diverses éventualités qui peuvent surgir dans la pratique ont été attentivement examinées par le législateur helvétique, et qu'il a proposé, pour en tenir compte, un texte fort adroit. La loi Strindberg se contente de formuler la règle fondamentale et juste (que l'on retrouve aussi bien en Allemagne que dans le projet suisse), selon laquelle la prolongation est accordée aux héritiers de l'auteur et non au cessionnaire. Mais cela n'empêchera pas celui-ci de s'aboucher avec ceux-là afin de continuer durant la période nouvelle de protection l'exploitation qu'il aura pratiquée sous le régime de la loi de 1919. La différence par rapport au droit allemand nous paraît être la suivante: si les

héritiers refusent, le cessionnaire ne sera pas à même d'obtenir en Suède une licence obligatoire en s'adressant au juge, tandis que la loi allemande lui en donnerait la possibilité (comme aussi le projet suisse qui est à cet égard encore plus précis).

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LA PROTECTION INTERNATIONALE DES DROITS VOISINS DU DROIT D'AUTEUR

(Examen de quelques observations présentées)

(Sixième et dernier article)⁽¹⁾

Nous avons, dans nos précédents articles, examiné les intéressantes observations que l'avant-projet de convention pour la protection des artistes-interprètes et des artistes-exécutants, ainsi que des producteurs de disques phonographiques et d'instruments similaires (texte établi en 1939 à Samaden) avait suggérées à M. Alfred du Pasquier. Il nous reste à signaler une étude de M. *Erwin Matter*, docteur en droit et avocat à Berne, qui s'est occupé, lui aussi, du même sujet, en considérant plus spécialement la situation des producteurs de disques (v. *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, volume XIV, année 1941, p. 243 et suiv.).

M. Matter reconnaît l'opportunité d'une protection en faveur des artistes-interprètes et exécutants et des fabricants de disques: il rappelle la jurisprudence suisse en la matière: l'arrêt de la Cour d'appel du canton de Berne, du 17 janvier 1936, et celui du Tribunal fédéral suisse, du 7 juillet 1936 (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1937, p. 8/9), et diverses opinions doctrinales. Le principe de l'avant-projet de Samaden ne rencontre pas d'opposition en Suisse. Tout au plus pourrait-on dire que la convention envisagée préciserait, par rapport au droit suisse, la position des bénéficiaires. En effet, d'après la jurisprudence du Tribunal fédéral, les producteurs de disques sont protégés par l'intermédiaire des artistes-interprètes et exécutants (la Cour d'appel bernoise admettait même que la protection était directement accordée aux fabricants). L'avant-projet de Samaden établit nettement deux catégories de bénéficiaires, investis de droits distincts: les artistes-interprètes et exécutants d'une part, les producteurs de

(1) Voir *Droit d'Auteur* des 15 avril, 15 mai, 15 juin, 15 juillet et 15 août 1942.

disques d'autre part. Cette manière de procéder, tout à fait claire, nous paraît préférable à la rédaction de l'article 4 de la loi suisse sur le droit d'auteur, où l'on ne sait pas très bien qui est titulaire initial du droit d'auteur sur la reproduction protégée résultant de l'adaptation d'une œuvre musicale ou littéraire aux instruments mécaniques par l'intervention personnelle d'un exécutant. (La preuve que la loi n'est pas limpide apparaît dans le fait que la Cour d'appel bernoise et le Tribunal fédéral suisse n'ont pas adopté, sur ce point, une seule et même interprétation.) Quoi qu'il en soit, on peut, croyons-nous, considérer comme très probable que la Suisse signerait la convention préparée à Samaden, au cas où l'occasion lui en serait offerte par une conférence diplomatique.

La loi suisse sur le droit d'auteur renferme une disposition favorable à la protection que l'avant-projet de Samaden entend établir sur le terrain international: c'est l'article 4 dont il vient d'être question. Du point de vue suisse il était donc permis de se demander si le contenu de l'avant-projet n'eût pas pu être incorporé avec avantage dans la Convention de Berne révisée. M. Matter n'aurait pas été l'ennemi de cette solution. Évidemment on ferait ainsi l'économie d'un instrument diplomatique. Mais il ne faut pas oublier que tous les pays unionistes n'ont pas légiféré à l'exemple de la Suisse. Il y en a qui n'ont pas de dispositions légales en la matière, et où la jurisprudence seule crée le droit (France), d'autres au contraire possèdent ou bien une loi spéciale (Grande-Bretagne, loi du 31 juillet 1925; v. *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1925, p. 113), ou bien un ensemble de règles formant une subdivision à part dans le cadre de la loi sur le droit d'auteur (ancienne Autriche, loi du 9 avril 1936; Italie, nouvelle loi du 22 avril 1941). En présence de ces divers systèmes de protection nationale, il nous semble que le mode de réalisation internationale, auquel se sont arrêtés les experts de Samaden, est juridiquement le plus sûr et le plus clair. Certes, il exclut du champ d'application de la Convention de Berne révisée les artistes-interprètes et exécutants et les fabricants de disques, ce qui revient à dire que le principe fondamental de cette Convention, à savoir le traitement national (*Inländerbehandlung* de la doctrine allemande) vaut seulement pour les créateurs des «œuvres littéraires et artistiques» au sens plein de cette expression, et non pas aussi pour les auteurs

de productions plus ou moins analogues (interprétations littéraires ou musicales, phonogrammes). Mais il est désirable d'assurer à la Convention de Berne révisée, dans tous les pays contractants, une interprétation autant que possible uniforme, ce qui ne serait pas le cas si l'on voulait accorder le traitement national dans le cadre des lois internes sur le droit d'auteur, puisque ces lois varient quant à la délimitation des objets protégés. Au contraire, l'avant-projet de Samaden, transformé en accord exécutoire, conduira, selon nous, à ce résultat que les pays liés par la Convention de Berne révisée ne se sentiront pas tenus de protéger les artistes-interprètes et exécutants et les fabricants de disques étrangers, si la convention connexe n'est pas en vigueur chez eux, même dans l'éventualité où leur loi nationale sur le droit d'auteur protégerait ces deux catégories de personnes. Ce sera là, si l'on veut, un léger recul sur l'état actuel du droit dans certains pays, notamment en Suisse où le Tribunal fédéral a appliqué aux étrangers unionistes l'article 4 de la loi sur le droit d'auteur, jurisprudence d'ailleurs critiquée par M. le Directeur Ostertag (v. *Droit d'Auteur* du 15 avril 1940, p. 41 à 44). Mais il est loisible de penser qu'un pays se trouvant dans la position de la Suisse s'empressera précisément d'adhérer à la convention connexe, ce qui supprimera tous les points faibles d'une pratique comme celle du Tribunal fédéral. Plus nous retournons le problème, plus nous nous persuadons que la voie choisie à Samaden était la meilleure, à raison des divergences législatives d'une part, et de la controverse d'autre part au sujet des limites à fixer au champ d'application de la Convention de Berne révisée (v. *Droit d'Auteur* des 15 juillet 1940, p. 76/77, et 15 mai 1941, p. 52-55).

M. Matter critique la définition que l'avant-projet donne des objets pour lesquels les fabricants doivent être protégés. La formule choisie: disque phonographique ou tout autre instrument similaire reproduisant la voix ou les sons, lui paraît trop étroite, principalement, si nous le comprenons bien, parce qu'elle ne couvre pas les fixations par le perforage, l'estampage, l'apposition de pointes ou par tout autre procédé analogue. Une question délicate surgit ici. Nous reconnaissons que l'avant-projet ne paraît pas avoir tenu compte des enregistrements auxquels il vient d'être fait allusion. Est-ce un oubli involontaire ou bien une omission consciente? Nous ne nous ris-

quons pas à retenir définitivement la première explication. A notre avis, les enregistrements par le perforage, etc. ne sauraient être assimilés *de plano* aux disques phonographiques, rubans sonores et autres instruments du même genre. Le disque (et les instruments qui s'en rapprochent) sont des productions où l'habileté professionnelle nous paraît jouer un *plus grand* rôle que dans les fixations par les procédés plus anciens du perforage, de l'estampage ou de l'apposition de pointes sur un rouleau. Le fabricant de disques se rapproche donc du créateur intellectuel *plus* que son collègue qui confectionne des boîtes à musique. Nous ne verrions donc pas d'inconvénient à limiter aux fabricants de disques et d'instruments similaires le bénéfice de la convention connexe. Comme l'a relevé à juste titre M. le prof. de Boor dans sa dernière «Lettre d'Allemagne» (v. *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1942, p. 115, 3^e col.), il ne faudrait pas élargir par trop le cercle des personnes admises à bénéficier des droits voisins du droit d'auteur. Cette prudence a inspiré les législateurs allemand et suisse, qui ont à la vérité décidé que l'adaptation d'une œuvre littéraire ou musicale aux instruments mécaniques par le perforage, etc. constituait une reproduction protégée par la loi, mais ils ont eu soin d'ajouter: «en tant qu'elle peut être envisagée comme une production artistique». Nous croyons que, bien souvent, le caractère de production artistique ainsi exigé fera défaut aux adaptations en cause et que, s'agissant de la protection internationale, on peut s'en tenir aux disques phonographiques et instruments similaires. La définition proposée par M. le Directeur Ostertag dans son avant-projet de 1939 (v. *Droit d'Auteur* du 15 juin 1939, p. 71) emploie le terme de «phonogramme» créé pour les disques, et qui ne saurait couvrir, selon nous, les adaptations des boîtes à musique, orchestrons, orgues de barbarie, etc.

Passant à l'étude du contenu de la protection, tel qu'il est prévu par l'avant-projet, M. Matter fait d'abord sienne une observation du regretté Willy Hoffmann, qui désirait éliminer l'article 19 de la Convention de Berne révisée du nombre des dispositions de cet accord déclarées applicables par analogie dans le texte de Samaden. MM. Hoffmann et Matter rappellent que cet article a donné lieu à des débats sans fin, et dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils n'ont projeté aucune clarté sur la matière en discus-

sion. Nous confessons que cet article 19 est rédigé d'une façon peu satisfaisante. Mais si l'on s'entendait sur sa portée, il pourrait avoir de l'utilité. Dans l'analyse qu'il a faite de l'ouvrage de M. Auguste Saenger, M. le Directeur Ostertag propose une rédaction qui, si elle était acceptée par la prochaine conférence diplomatique de l'Union, dissiperait les incertitudes (v. *Droit d'Auteur* du 15 avril 1941, p. 140, 2^e col.). L'application par analogie dans le cadre de la convention connexe cesserait alors de susciter des scrupules.

Convienrait-il d'introduire dans la convention connexe une disposition parallèle à l'article 5 de la Convention de Berne révisée, en vertu duquel les ressortissants d'un des pays unionistes, qui publient pour la première fois leurs œuvres dans un autre pays unioniste, ont dans ce dernier pays les mêmes droits que les auteurs nationaux? Nous n'en voyons pas l'absolue nécessité. A la Conférence de Berlin, M. Louis Renault a constaté que ledit article 5 n'était pas indispensable (v. *Documents* de la Conférence, p. 241). Ce point de vue nous paraît juste. Étant donné le système de protection institué par la Convention de Berne révisée, on ne voit pas, en effet, quelle autre solution pourrait être imaginée dans l'éventualité de l'article 5. Du reste, la convention relative aux artistes-interprètes et exécutants et aux fabricants de disques, en raison même de la connexité avec la Convention de Berne révisée, imposera le recours à celle-ci à titre de droit subsidiaire.

La durée de la protection n'est pas arrêtée *jure conventionis*. M. Matter serait d'avis de la fixer à vingt ans (sans doute à partir de l'édition du disque), afin qu'un certain minimum soit garanti aux intéressés. Les pays plus généreux ne seraient pas obligés d'accorder le surplus aux ressortissants des pays qui se borneraient à prévoir la protection de vingt ans. Cette proposition est intéressante: elle pourra être reprise en conférence, si l'on voit que l'unanimité des pays est réalisable sur le délai envisagé (ou sur un autre).

Sur le chapitre des formalités, notre auteur s'accorde avec nous: nous en sommes fort heureux. — En outre, nous estimons comme lui que la licence obligatoire de l'article 7, lettre b), de l'avant-projet ne saurait être l'objet de restrictions de la part des pays contractants. Cette licence constitue un minimum de protection qu'il est naturellement permis de dépasser, mais au-dessous duquel les

législations des pays contractants ne pourront pas se tenir.

Une suggestion très digne de remarque est celle que présente M. Matter à propos de l'article 7, lettre *a*), de l'avant-projet. Cette disposition, on le sait, consacre le droit *exclusif* du fabricant d'interdire que son enregistrement ne soit reproduit directement ou indirectement, par n'importe quel moyen ou procédé. Ne conviendrait-il pas de compléter une telle prérogative par le droit exclusif, lui aussi, de mettre en circulation les disques? Le droit de reproduction peut, dans certains cas, ne pas protéger suffisamment le fabricant, par exemple si l'on voulait prendre des mesures contre des reproductions fabriquées dans un pays non lié par la convention connexe. Parfois le contrefacteur, lorsque l'ayant droit intervient, a déjà lancé sur le marché une importante quantité de produits: il ne reproduit plus, il se borne à écouler ce qu'il a fabriqué; cette circonstance ne devrait pas rendre impuissant le lésé. On pourrait donc, à notre avis, ajouter à l'article 7 une clause qui, introduite après la lettre *a*), constituerait la lettre *b*) et serait ainsi conçue (sous réserve d'une meilleure rédaction):

Le producteur d'un disque phonographique jouira:

a)

b) du droit d'interdire que l'enregistrement soit mis en circulation sans son autorisation.

La lettre *b*) de l'avant-projet (v. *Droit d'Auteur* du 15 novembre 1940, p. 125) deviendrait la lettre *c*).

Notons à ce propos que la nouvelle loi italienne, du 22 avril 1941, accorde au fabricant le droit exclusif de reproduire ses disques *et de les mettre dans le commerce* (art. 72). De même, le projet de l'Académie pour le droit allemand (art. 59) parle du droit exclusif de reproduction et de diffusion commerciale (*gewerbsmässige Verbreitung*). La proposition de M. Matter nous semble tout à fait opportune.

Nous devons enfin nous prononcer sur un dernier point que M. Matter soulève en juriste subtil, accoutumé à peser minutieusement les textes. C'est à propos de l'article 7, lettre *b*), de l'avant-projet, qui prévoit une rémunération équitable en faveur du fabricant, lorsque l'enregistrement est utilisé par la radiophonie, la cinématographie ou tout autre mode de communication publique à but lucratif. A quoi s'appliquent exactement les trois mots «à but lucratif»? Seulement aux communications *autres* que la radio

et le cinéma, ou bien *aussi* à ces deux modes de diffusion? Nous croyons que la radio et le cinéma sont à considérer comme des moyens d'exploitation qui autoriseront *toujours* la perception d'une redevance, même au cas où un dessein de lucre n'existerait pas (ce qui pourra se présenter notamment pour la radio, mais également pour certains films de caractère officiel). Au demeurant, le problème mérite réflexion et nous ne voudrions pas prétendre que notre façon de le résoudre soit la seule possible. Toutefois, si l'on entendait mettre d'une manière générale l'accent sur le but lucratif, il faudrait se référer d'abord à la notion (plus large) de communication au public, puis aux deux cas particuliers de la radio et du cinéma.

Congrès et assemblées

SÉANCE D'INAUGURATION DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DES AUTEURS ET ÉDITEURS (*Suisa*)
(Zurich, 26 septembre 1942.)

Pour inaugurer officiellement son activité, qu'elle exerce en fait déjà depuis le commencement de 1942, la Société suisse des auteurs et éditeurs (*Suisa*) a organisé, le 26 septembre 1942, à Zurich, une manifestation à la fois artistique et juridique, à laquelle prirent part quelque trois cents invités, venus de toutes les parties de la Suisse, et appartenant aux milieux de la magistrature, des universités, de la presse et, bien entendu, de la musique. M. Charles Vogler, président de la société, souhaite la bienvenue à ses hôtes et rappela en quelques mots les origines de l'organisation qu'il a grandement contribué à créer. Il peut être aujourd'hui justement fier des résultats qu'ont obtenus son énergie, sa patience et l'habileté qu'il a déployée à s'entourer de collaborateurs particulièrement capables, parmi lesquels il convient de citer au premier rang M. Adolf Streuli, docteur en droit et avocat, directeur de la *Suisa*. Ce fut précisément M. Streuli qui, après l'exécution d'un fragment musical, présenta à l'auditoire le morceau de résistance du programme, à savoir un travail solide et nourri sur les tâches de la Société suisse des auteurs et éditeurs, et sur la mise en œuvre du droit d'auteur dans le domaine de la musique.

Cette conférence comprenait une partie théorique où l'orateur s'est ingénié à analyser de façon savante la nature juridique et les institutions du droit d'auteur,

c'est-à-dire les caractéristiques essentielles de celui-ci, qui font qu'il protège indifféremment les œuvres de grande et de médiocre valeur, qu'il s'applique à un bien immatériel, qu'il est divisible et cessible par prérogatives isolées, l'aliénation de l'une n'entraînant pas celle des autres, qu'il est limité dans le temps et susceptible d'être reconnu sans aucune formalité. A propos de la durée du droit d'auteur, M. Streuli s'est prononcé énergiquement en faveur du délai de 50 ans *post mortem auctoris*, aujourd'hui en vigueur dans presque tous les pays européens, et que la Suisse aussi devrait enfin se résoudre à accepter, quand ce ne serait que pour faire honneur à l'appellation qui lui a été parfois donnée de berceau de la Convention de Berne. Le directeur de la *Suisa* confesse d'ailleurs — et nous estimons qu'il a tout à fait raison — que la longueur du délai de protection n'est pas, en elle-même, la chose la plus importante. On peut, par exemple, défendre le délai de trente ans par des arguments qui ne seraient pas tous dépourvus de valeur. Mais ce qui est essentiel, c'est d'arriver sur ce point à l'unification internationale. Il s'agit donc de voir quel est le délai dont le succès a été le plus grand. C'est incontestablement le délai franco-belge de cinquante ans, auquel se sont ralliées l'ancienne Autriche par la loi du 15 décembre 1933, et l'Allemagne par la loi du 13 décembre 1934. Et l'on sait qu'en Suède des tendances analogues se manifestent. Dans ces conditions, M. Streuli estime que l'heure est venue pour la Suisse de suivre le mouvement, si ce pays veut éviter le reproche d'égoïsme et d'immobilisme. D'ailleurs, l'intérêt bien entendu commande également de réaliser la réforme: si la Suisse devait s'obstiner dans sa position de plus en plus minoritaire et exceptionnelle, elle ferait le jeu des éditeurs étrangers, à qui les auteurs suisses s'adresseraient de préférence afin de nationaliser leurs œuvres par la publication dans un pays à protection plus longue. Nous ne pouvons donc qu'appuyer énergiquement M. Streuli lorsqu'il demande avec insistance le vote du projet de loi portant de 30 à 50 ans *post mortem auctoris* la durée du droit d'auteur en Suisse. Les résistances qui, paraît-il, se manifestent doivent fléchir devant le principe de solidarité internationale dont la Convention de Berne est l'affirmation en matière de droit d'auteur.

Dans la partie pratique de son exposé, M. Streuli a montré comment la *Suisa*

comprenait et jouait le rôle d'intermédiaire entre les compositeurs, les paroliers et les éditeurs d'une part et les usagers d'autre part, soit les organisateurs de concerts publics. Grâce aux contrats de réciprocité qu'elle a conclus avec de nombreuses sociétés sœurs à l'étranger (vingt-quatre sont groupées dans la Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs), la *Suisa* contrôle en Suisse un répertoire musical comptant plusieurs millions d'ouvrages, dont 30 000 à 40 000 sont exécutés chaque année sur territoire helvétique, au cours d'un à deux millions de manifestations publiques. Ces chiffres (et n'oublions pas qu'ils concernent un petit pays) attestent l'impossibilité radicale où se trouverait un compositeur de surveiller personnellement les exécutions publiques de ses œuvres. Les sociétés de perception des droits d'auteur musicaux sont une inéluctable nécessité. C'est ce qu'il faut répondre à ceux qui seraient tentés de critiquer les frais de ces organisations et de penser que sans elles les auteurs s'en tireraient mieux. Théoriquement oui, en fait c'est exactement le contraire. Sans doute, la perception et surtout la répartition des droits d'auteur exigent-elles un appareil coûteux et compliqué, et un personnel qualifié. Mais, comme M. Streuli l'a relevé, une société rationnellement organisée doit pouvoir remplir sa tâche en ne consacrant pas à sa gestion plus de 30 % de ses recettes brutes: il reste donc pour la répartition un denier appréciable, et qui s'augmenterait encore si tous les «consommateurs» voulaient admettre le bien-fondé des prétentions formulées par la *Suisa*. A cet égard, des progrès restent à accomplir, et l'on demeure péniblement impressionné en apprenant que des chœurs ou des fanfares discutent des redevances annuelles d'environ 14 francs pour l'usage du répertoire mondial, ou que des hôteliers trouvent exagéré de verser fr. 2.30 par jour au profit des compositeurs dont les œuvres sont jouées dans leurs établissements. Le droit d'auteur est consacré par la loi; il n'est pas encore suffisamment entré dans les mœurs. A cet égard, les sociétés de perception sont investies d'une mission délicate et importante. Elles manient une prérogative essentielle des compositeurs: le droit d'exécution publique; il leur appartient de s'en servir dans un esprit de discernement qui, tout en garantissant aux créateurs intellectuels une juste rémunération, ne rende pourtant pas ceux-ci impopulaires auprès du grand public.

Nous n'oserions pas affirmer que tel ait toujours été le cas, dans tous les pays. Mais, depuis que la législation sur le contrôle des sociétés de perception s'est développée, l'équilibre tend à s'établir entre les justes revendications pécuniaires des auteurs et les intérêts légitimes de la collectivité, laquelle ne doit pas être privée des œuvres musicales, même contemporaines, par des tarifs prohibitifs. Nous avons eu déjà l'occasion (v. *Droit d'Auteur* du 15 juillet 1942, p. 77, 2^e col.) de signaler dans cet ordre d'idées l'activité de la commission arbitrale instituée en vertu de la loi suisse concernant la perception de droits d'auteur, du 25 septembre 1940. M. Streuli, de son côté, a tenu à rendre hommage à l'impartialité de cet organisme présidé par un juge de la Cour suprême helvétique. Témoignage mérité et auquel les cercles des «consommateurs» voudront certainement s'associer.

Le travail qu'a accompli la *Suisa* présente, surtout dans le secteur de la répartition, un caractère marqué de technicité. C'est pourquoi il était très utile d'expliquer sommairement de quelle manière le droit d'exécution fonctionnait dans la pratique. C'est ce qu'a fait M. Streuli au moyen de son excellent exposé, où ses qualités de théoricien du droit et d'homme d'affaires attaché aux réalisations s'étaient mutuellement. La *Suisa* est entre de bonnes mains: la visite de ses bureaux, qui suivit la conférence, a achevé de le démontrer. Et cela est réjouissant non seulement pour la Confédération helvétique, mais aussi pour tous les pays membres de la grande famille de l'Union littéraire et artistique entre lesquels le langage universel de la musique ne cesse pas de créer des rapports toujours nouveaux.

Jurisprudence

ARGENTINE

1

UTILISATION D'UN FRAGMENT D'UNE POÉSIE DANS UNE ANNONCE PUBLICITAIRE. DÉFAUT DE CONSENTEMENT DE L'AYANT DROIT. ATTEINTE AU DROIT MORAL ET AU DROIT PÉCUNIAIRE. DOMMAGES-INTÉRÊTS.

(Arrêt du Tribunal civil de Buenos-Aires, 26 octobre 1935.) (1)

Enrique Carrera Sotelo intente une action à Polledo et C^{ie} (représentant du «condiment Liebzig» à Buenos-Aires) en paiement de 14 000 pesos ou de la

(1) Jugement obligamment communiqué par M. le prof. Wenzel Goldbaum, à Quito (Équateur).

somme soit plus élevée soit plus faible qui devrait résulter de l'enquête, et ce à titre de dommages-intérêts, en se fondant sur les motifs ci-après.

Le demandeur est l'auteur de la chanson populaire «Neige, vent et soleil» qui a été enregistrée. Cette chanson a obtenu un succès croissant, surtout dans les années 1931-1934; et elle figure, encore aujourd'hui, au répertoire des plus importants orchestres, chanteurs, déclamateurs du folklore argentin. Fin 1934, le demandeur s'aperçut qu'une annonce avait été publiée dans les journaux et revues les plus répandues pour laquelle avait été utilisées deux strophes de sa chanson, qui en représentaient la partie la plus importante; ces deux strophes étaient liées à deux vers se rapportant au produit Liebzig; ainsi, sans son autorisation, une partie de l'œuvre du demandeur avait été utilisée; celui-ci évalue le dommage à 6000 pesos. Mais il a également subi un dommage moral. Dans l'annonce commerciale, à la fin de la strophe, figurait la phrase suivante: «Ce sont des vers... bien qu'il n'y paraisse pas.» Et le résultat fut que, dans son entourage, le demandeur ne fut plus appelé par son nom propre, mais bien désigné par le sobriquet «Condiment Liebzig». C'est pourquoi le demandeur réclame encore 8000 pesos. La défenderesse objecte que la Société Liebzig a publié un autographe de la Señora Olinda Bozan; c'est à cette dame que le demandeur doit s'en prendre; c'est également d'elle que provient la critique désobligeante figurant au-dessous de la strophe.

Motifs

Le demandeur a joint à son exposé un exemplaire du journal *Critica*: l'on y voit un portrait d'Olinda Bozan l'actrice connue et, au-dessous, l'inscription que voici:

Nieve pa las penas
Viento pa'l dolor
Y la yerba Liebzig
Siempre es la mejor.
(De la neige pour les chagrins
Du vent pour la souffrance,
Mais le condiment Liebzig
Sera toujours le meilleur.)

«Ce sont des vers... bien qu'il n'y paraisse pas.»

Cette inscription porte la signature d'Olinda Bozan. Plus bas, il est annoncé en gros caractères «Erba Matte Misionera Liebzig» et, à la fin, on lit: Polledo et Compagnie, Bartolome Mitre 1352 —

Buenos-Aires — Grossistes représentant des marques de première importance.

L'édition de *Critica* atteint 257 300 exemplaires. De plus, l'annonce fut publiée dans le journal *El Mundo*.

La strophe litigieuse est la septième de la chanson et jouit de la protection des articles 2, 4, 9 de la loi 11 723.

Peu importe que la défenderesse objecte qu'elle n'a eu aucune part à la publication de l'annonce. Si, dans son intérêt *exclusif*, la défenderesse a laissé publier l'autographe de la Señora Bozan sans plus se soucier de l'origine des vers, elle est, de ce fait, responsable de la publication. La Señora Bozan déclare, en tant que témoin, qu'un de ses collègues lui a demandé sa photographie en lui expliquant qu'il s'agissait d'une annonce pour un condiment... La seule chose qu'elle ait faite aurait été de remettre son portrait et sa signature à l'intéressé, pendant qu'elle se préparait à entrer en scène. Elle n'a réclamé aucune rémunération.

L'acteur en question déclare qu'il a inscrit les vers au-dessus de la signature de l'actrice sans savoir que cela pouvait de quelque manière tirer à conséquence. Il a souvent fait déjà de la réclame de ce genre avec des vers et de la musique. Il n'a, lui non plus, reçu aucune rémunération, il a simplement agi par amitié pour le chef de l'agence « Record ». Ce dernier a déclaré à son tour que l'annonce en question avait été commandée à son agence de publicité par la Société Liebig.

A cela il convient de répondre en insistant sur la constatation suivante. Les vers — qui sont la propriété du demandeur — ont été publiés au profit exclusif de la défenderesse ; dès lors il importe peu que la défenderesse ne se soit pas directement occupée de la publication. Si l'agence est intervenue en sachant ou non que la Señora Bozan et l'acteur F. avaient agi par erreur, et s'il en est résulté une conception erronée chez la défenderesse elle-même, celle-ci peut bien alors se retourner contre ceux qui, sous une forme ou sous une autre, servaient ses intérêts commerciaux, mais, en aucun cas, cette circonstance ne peut être invoquée pour priver l'action de fondement.

Les experts consultés constatent une atteinte :

1. Parce que la chanson a été utilisée sans l'autorisation de l'auteur, sans que celui-ci fût nommé, ce qui pouvait amener le lecteur à penser que les vers étaient tombés dans le domaine public.

2. Parce que l'œuvre a été mutilée et sa valeur littéraire compromise, en tant que les vers employés par l'annonce, encore que séparés de l'œuvre, n'ont pas perdu leur caractère. En harmonie avec le titre, l'une des strophes de la chanson dit :

*De la neige pour mes chagrins
Du vent pour ma souffrance
Et du soleil pour les ombres
De mon cœur.*

Par la suppression des deux derniers vers, se trouve amoindri le caractère d'un chant, dont le thème principal consiste à lier la nature, la neige, le vent et le soleil, avec un état d'âme.

3. Parce qu'aux deux premiers vers, l'on en a ajouté deux autres qui n'ont aucune valeur littéraire, qui sont tout à fait étrangers à l'esprit de la chanson et destinés à la réclame commerciale ; l'atteinte est, dans un pareil cas, évidente, attendu que l'on peut admettre que, abstraction faite des autres conséquences, le lecteur du quatrain arraché à l'ensemble, s'il entend un jour la chanson originale, ne pourra, étant donné la loi de l'association des idées, se débarrasser du souvenir dudit quatrain. Et si la parodie est permise à cause de son but artistique et de sa justification, dans le cas en question le quatrain, mauvais en tant que tel et confectionné pour les besoins de la réclame commerciale, n'ajoute que quelque chose d'inconvenant et qui porte atteinte aux droits de l'auteur.

4. Parce qu'à la fin de la strophe a été joint un commentaire critique inutile et sans tact. Il n'est pas contestable que celui qui juge ainsi son propre avorton peut en avoir le droit, l'absurde strophe méritant une telle remarque. Seulement l'ironie retombe sur celui qui n'entendait nullement exposer les deux premiers vers à cette dérision, et qui maintenant se voit arbitrairement impliqué dans la moquerie, à son dommage et d'après une appréciation formulée légèrement et sans aucun fondement.

En ce qui concerne le montant du dommage, le demandeur n'a pas seulement invoqué la loi 11 723, mais aussi l'article 1076 du Code civil, afin de fonder son dommage moral. Il soulève ainsi un point litigieux qui n'est cependant pas d'importance en l'espèce. La loi sur la propriété artistique et littéraire se rapporte exclusivement aux atteintes portées à la propriété intellectuelle, elle réunit la notion de dommage matériel et celle de dommage moral en une seule notion, à quoi correspond une seule ré-

paration pécuniaire. Il résulte de l'enquête que l'annonce en question a diminué le demandeur dans l'esprit de son éditeur, du public qui acquiert ses œuvres, ainsi que dans l'esprit de ses confrères. De plus, l'enquête a démontré l'énorme popularité du chant qui avait un succès de vente incontestable.

Ainsi l'on peut évaluer le dommage.

Par ces motifs, la défenderesse est condamnée à payer au demandeur, dans les dix jours, la somme que celui-ci indiquera dans le serment d'évaluation qu'il doit prêter, et ce jusqu'à concurrence de 5000 pesos.

II

ANALOGIES EXISTANT ENTRE DEUX COMPOSITIONS MUSICALES. PLAGIAT MUSICAL? RENCONTRE FORTUITES, AU DIRE DES EXPERTS CONSULTÉS. DIFFICULTÉ D'APPRECIER LE DOMMAGE. REJET DE L'ACTION.

(Buenos-Aires, Tribunal civil, 6 décembre 1935.) (1)

Eduardo Vetere intente une action à Francisco Canaro, en paiement de 25 000 pesos, ou d'une somme à fixer par le tribunal, à titre de dommages-intérêts, en se fondant sur les faits suivants. Vetere est compositeur du morceau de musique « Hymne à l'amour » enregistré en date du 19 mai 1933. Le 3 octobre de la même année, le morceau fut exécuté à Rosario par un orchestre et, le 6 janvier 1934, le chanteur M. l'a chanté à la radio ; il a également été édité par la maison P.

Le 13 mars 1934, le défendeur, Canaro, faisait enregistrer la valse « Un jardin d'illusion », morceau qui ne serait qu'un vulgaire plagiat de l'« Hymne à l'amour ». Ce morceau eut un succès considérable. Il fut exécuté comme partie essentielle du « Chant du faubourg », œuvre qui connut environ 400 représentations au théâtre Sarmiento... ; il fut édité en un cahier et diffusé par de nombreux disques ; Canaro a touché de très nombreux tantièmes, a accru sa renommée et a usuré ce qui revenait de droit au demandeur (à ce que ce dernier prétend).

Le défendeur objecte qu'il a écrit la valse avant le mois de juillet 1932 et qu'il n'a ni connu, ni vu, ni entendu le morceau du demandeur.

Motifs

La loi 11 723 qui règle l'exercice du droit d'auteur, reconnu par l'art. 17 de la Constitution nationale, sur la base

(1) Jugement obligeamment communiqué par M. le prof. Wenzel Goldbaum, à Quito (Équateur).

des idées philosophiques de profonds penseurs tels que Kant, Roguin, Beaus-sire, Ahrens, Franck et beaucoup d'autres, a été promulguée pour défendre et protéger ceux qui avaient le talent de produire des ouvrages de l'esprit et qui se voyaient précédemment privés d'un droit légal auquel ils pouvaient logiquement prétendre, désarmés qu'ils étaient contre la rapacité et la piraterie qu'exerçait systématiquement une légion d'usurpateurs. Mais cette loi d'une si haute origine et visant un but social si digne d'intérêt ne saurait être invoquée ou plus exactement utilisée comme arme que si l'on a la certitude absolue que les faits donnant ouverture à l'action sont incontestablement acquis. Autrement ce qui est un bouclier pourrait se transformer en une lance aiguisée et porter préjudice à une considération, une réputation et une popularité légitimement obtenues.

Le demandeur allègue d'abord comme preuve que son « Hymne à l'amour » a été enregistré le 19 mai 1933. Ce fait seul ne suffit pas à établir que le morceau du défendeur — enregistré un an *plus tard* — est une copie ou un plagiat.

D'autres preuves très intéressantes établissent que « Un jardin d'illusion » a été composé avant le 19 mai 1933. Le témoin X déclare qu'il était en 1932 membre de la troupe du théâtre national et qu'il étudiait « Un jardin d'illusion » qui constituait une partie de l'œuvre « Chanson du faubourg » dont on préparait la représentation.

Le tribunal estime nécessaire de consulter des experts, conformément à l'art 81 de la loi 11 723, afin de constater s'il y a atteinte à la loi sur le droit d'auteur. Ces experts ont fourni un travail méthodique, didactique et compétent. Leur rapport se divise en cinq parties : Analyse formelle — Analyse musicale — Analyse mélodique — Analyse harmonique — Analyse rythmique.

En ce qui concerne le premier point, le rapport dit que les deux œuvres présentent la même forme usuelle de toutes les œuvres de ce genre, et c'est pourquoi elles se ressemblent. En ce qui concerne l'analyse musicale, les plans musicaux des deux œuvres diffèrent dans la deuxième partie, car, tandis que le morceau du demandeur ne présente qu'une modulation, le morceau du défendeur en a trois. Pour ce qui est de la mélodie, les deux morceaux emploient un thème très général, connu dans des œuvres de différents genres (« Les joyeuses comères de Windsor » de Nicolai, « La vie

d'artiste » de Johann Strauss). C'est pourquoi aucun des deux compositeurs ne peut revendiquer pour soi la propriété de cette idée musicale, qui est le lieu commun de nombreuses œuvres. La similitude ou la consonance partielles de deux mélodies ne peuvent jamais être la preuve d'un plagiat ; et, dans le cas en cause, sur les trente-deux mesures de la mélodie, il n'y en a que dix qui coïncident, soit approximativement le tiers. Les experts disent que la consonance des mélodies, dans un certain nombre de mesures, se rencontre dans les œuvres de grands compositeurs tels que Mendelssohn, Wagner, Beethoven, etc. Ainsi, d'après Weckerlin, le commencement d'un air de Legrenzi, exécuté en 1675 à Venise, figure également dans le grand trio de Mendelssohn op. 66 et dans le finale. En 1862, l'on s'aperçut que cette mélodie figurait dans le chant de soprano, au deuxième acte de *Lalla Roukh*, mais, à ce sujet, David prouva qu'il n'avait eu aucune connaissance des deux compositions susmentionnées. Si de telles similitudes fortuites se rencontrent chez les grands musiciens, l'on concevra aisément qu'elles puissent souvent se produire dans les compositions populaires, dont la pensée musicale ou l'idée est de la dernière simplicité, qui sont aussi faciles à écrire qu'à retenir, et dont la paternité pourrait justifier la formule : « Elles viennent de tous et de personne. » Le rapport des experts établit au moyen de nombreuses particularités que, même entre telles mesures analogues, il existe des différences sensibles (accentuations, fioritures), et l'analyse mélodique se termine par ces mots : « Il s'agit manifestement d'une concordance fortuite dans des parties limitées de deux idées mélodiques. » En ce qui concerne l'harmonisation, il y a de fortes ressemblances entre les deux œuvres, mais qui s'expliquent par le caractère populaire de celles-ci, caractère dont la particularité est de présenter une harmonisation basée sur les accords de la dominante, sans richesse ni luxe techniques. Enfin la ressemblance rythmique trouve son explication dans les raisons déjà exposées ; l'on ajoute que la pauvreté rythmique se manifeste dans la répétition du motif musical d'ouverture, du commencement jusqu'à la fin de la composition. Le rapport des experts arrive à la conclusion qu'en dépit de la ressemblance et des concordances existant entre les deux morceaux de musique, l'on ne peut pas parler d'une atteinte au droit d'auteur.

Au cours des débats, le demandeur a donné à entendre que le public s'était prononcé en sa faveur à l'audition des deux morceaux. A ce sujet, l'opinion publique ou mieux la société peut bien être un juge au-dessus des juges, mais il n'en est pas moins certain qu'elle n'est pas qualifiée pour trancher des litiges juridiques de ce genre, et si la loi 11 723 dispose que les experts doivent être des *spécialistes* de la branche, c'est bien afin que le jugement du tribunal repose sur des opinions autorisées, et non sur de simples impressions qui, au lieu d'être l'impression du grand nombre, ne sont l'impression de personne.

Le demandeur a offert une série de preuves d'où l'importance économique de la lésion doit résulter. Ainsi la fabrique « Odéon » a produit 2573 disques joués et 534 chantés, dont la vente a rapporté à l'auteur 86 cts. par disque ; la maison d'édition Perrotti a tiré 25 500 exemplaires de la valse, ce qui a rapporté 1840 pesos à l'auteur ; pour les représentations de la pièce de théâtre « Un chant populaire » le défendeur a touché 14 673 pesos de tantièmes, mais la valse « Un jardin d'illusion » avec les autres morceaux de musique comme « Je ne sais pas pourquoi je t'aime », etc. ne paraît avoir joué qu'une importance de second plan. Il est superflu de dire qu'il est impossible de constater, sur la base de tels éléments de preuve, les gains du compositeur de la valse, tout au moins en ce qui concerne les représentations théâtrales. En revanche, mérite un réel intérêt la déclaration du demandeur, lorsque celui-ci concède qu'il n'a jamais reçu plus de 300 pesos de tantièmes pour aucune de ses compositions.

Donc, même si le grief formulé dans l'action devait être fondé, ce serait une tâche par trop difficile, sinon impossible, de constater le dommage effectif du demandeur. C'est pourquoi, considérant qu'il n'y a pas eu atteinte au droit d'auteur, le tribunal rejette l'action, le demandeur devant supporter les frais.

Remarque. — Ce cas intéressant appelle une observation. Le jugement ne découle pas des considérants et le motif invoqué à la fin, pour expliquer la décision, n'est certainement pas exact. Car si un plagiat a été mis en circulation, il y a toujours dommage ; le juge ne peut pas, en invoquant les difficultés de la tâche, se dispenser d'établir le montant du dommage, particu-

lièrement lorsque, comme c'est ici le cas, des indications si précises ont été données sur les recettes provenant du plagiat. L'on ne peut comprendre pourquoi le juge ne veut pas accepter ces données numériques. Et pourquoi ne sert-il pas du serment d'évaluation par ailleurs si en faveur ? Abstraction faite de cela, l'allusion du demandeur à l'opinion du public ne devait pas être rejetée purement et simplement. Dans les procès de concurrence et de marques le juge — et c'est là l'opinion internationale — lorsqu'il apprécie les possibilités de confusion, doit se placer au point de vue du public consommateur, et non à celui du juge savant ou d'un observateur méticuleux ; or le demandeur ne veut pas dire autre chose lorsqu'il se réfère aux réactions du public. Exiger un niveau trop élevé de cette musique commerciale et légère conduit à favoriser les plagiaires, et ce n'est certainement pas le but de la loi argentine sur le droit d'auteur.

D^r WENZEL GOLDBAUM,
Quito.

III

PROCÉDÉ INDUSTRIEL : NON PROTECTION PAR LA LOI SUR LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE, MAIS PROTECTION DE L'EXPOSÉ ÉCRIT DU PROCÉDÉ.

(Buenos-Aires, Tribunal civil, 22 juin 1937.) (1)

Enrique Schroder intente une action à Carlos Riva, en payement de 30 000 pesos, se fondant sur ce que le défendeur aurait enfreint les prescriptions de la loi 11 723 (sur la protection de la propriété littéraire et artistique), du fait de s'être approprié un procédé consistant à munir d'une *doublure en soie* les récipients destinés aux objets précieux ou aux appareils en verre, procédé dont le demandeur serait l'auteur. Le défendeur objecte que la loi 11 723 ne protège pas les procédés industriels ; en outre l'idée manquerait d'originalité. Par action reconventionnelle, il réclame des dommages-intérêts, à raison de la mesure provisionnelle prise à la requête du demandeur.

Motifs

Il suffit de se référer au texte de l'article premier de la loi pour aboutir à la conclusion que l'emploi d'une matière déterminée (soie) ne peut, en aucun cas, permettre de revendiquer la protection. Cet article premier indique ce que le législateur a voulu effective-

(1) Jugement obligamment communiqué par M. le prof. Wenzel Goldbaum, à Quito (Équateur).

ment protéger : « Les écrits de toute sorte et de toute étendue ; les œuvres dramatiques, musicales et dramatico-musicales, les œuvres cinématographiques, chorégraphiques, pantomimiques ; les œuvres d'art graphique, picturales, sculpturales, architecturales ; les modèles et les œuvres artistiques ou scientifiques appliqués au commerce ou à l'industrie ; les imprimés, plans, cartes géographiques ; les œuvres plastiques, les photographies, les gravures et les disques ; enfin toutes les productions scientifiques, littéraires, artistiques ou didactiques, quel qu'en soit le procédé de reproduction. »

Dans quelle catégorie le demandeur veut-il ranger le procédé industriel dont il revendique la propriété ? Par production scientifique le juge de céans entend désigner toute œuvre créée par l'homme et qui enrichit nos connaissances ; est production artistique toute belle œuvre créée par l'homme ; est production littéraire toute belle œuvre réalisée par la parole ou par la plume ; est production didactique toute œuvre littéraire qui est destinée à l'enseignement pratique, ou qui sert à exposer le résultat des propres recherches de l'auteur ou de celles d'autrui. Dût-on triturer le texte de la loi 11 723 qu'il serait impossible de placer le cas en cause sous sa protection. En l'espèce il a été inscrit au Registre national de la propriété intellectuelle une œuvre non publiée et dont le titre est : « Doublure en soie pour récipients destinés aux objets précieux et aux appareils de verre », et il résulte du certificat délivré par le directeur que ce qui a été enregistré c'est l'œuvre non publiée, dont le demandeur est l'auteur, et comprenant une enveloppe où se trouve une note descriptive dactylographiée.

Il ne fait aucun doute que cette œuvre écrite tombe sous la protection de la loi 11 723 ; cependant, prétendre qu'à cause de cela, le *système pour doubler de soie les récipients* jouit de la même protection, c'est aller trop loin. Le demandeur peut poursuivre tous ceux qui reproduisent, sans sa permission, sa description susmentionnée, mais il n'a pas le droit de poursuivre ceux qui, utilisant l'exposé contenu dans son écrit, mettent à des récipients une doublure de soie. La prétention du demandeur ressemble un peu à celle de l'auteur de ce livre de cuisine, qui voulait brandir la loi sur la propriété littéraire et artistique contre les cuisiniers qui préparaient des mets selon ses recettes...

En conséquence, le jugement prononce le rejet de l'action ; s'agissant de la demande reconventionnelle, le demandeur est condamné à réparer, dans un délai de dix jours, les dommages subis par le défendeur ensuite de la mesure provisionnelle.

IV

PSEUDONYME. PROTECTION PAR LA LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR MOYENNANT INSCRIPTION. EMPLOI ILLICITE, MAIS N'AYANT PAS CAUSÉ DE DOMMAGE PÉCUNIAIRE.

(Buenos-Aires, Tribunal civil, août 1937.) (1)

Hector Oller intente une action à Ricardo Sopena, éditeur de la revue *Maribel*, en payement de 6000 pesos, à titre de dommages-intérêts : il collabora jusqu'au 30 avril 1935 à la rédaction de *Maribel* et était chargé de la rubrique « A voix basse ». Il signait ses articles du pseudonyme « Rinaldo », inscrit le 4 mai 1935 au Registre national de la propriété intellectuelle. Après qu'il eut quitté *Maribel*, le pseudonyme aurait été employé au bas de la rubrique « A voix basse ». Sopena répond que cet usage ne peut, en aucun cas, donner lieu à dommages-intérêts.

Motifs

L'art. 3 de la loi 11 723 reconnaît le droit de l'auteur sur le pseudonyme utilisé, lorsqu'il dispose : « Les auteurs qui emploient des pseudonymes peuvent les faire enregistrer et acquérir ainsi, sur eux, un droit de propriété ». A ce principe, les règlements d'exécution des 23 novembre 1933 et 3 mai 1934 n'ont rien pu changer. Il a été objecté, contre le droit sur le pseudonyme « Rinaldo », que l'enregistrement au profit d'Hector Oller a eu lieu le 4 mai 1935, c'est-à-dire après qu'il eut quitté *Maribel*. Cette circonstance ne favorise sans doute pas la cause du sieur Oller ; elle prouve qu'il a eu souci, après son départ de la revue, de son droit sur le pseudonyme et point n'est besoin d'une sagacité particulière pour reconnaître que l'enregistrement et l'intention d'intenter une action à la revue coïncident. Le témoin X déclare que, dans la pension où habitait Oller, on l'appelait « Rinaldo », et ce vers la fin de 1933 et en janvier 1934. Il en résulte que ce n'est que dernièrement et au commencement de son activité à la rédaction de *Maribel* qu'il s'est servi du pseudonyme et ainsi s'explique pourquoi il ne s'est pas soucié aupa-

(1) Jugement obligamment fourni par M. le prof. Wenzel Goldbaum, à Quito (Équateur).

vant de faire enregistrer le pseudonyme et ainsi de le protéger. Puis le défendeur a fait valoir que le pseudonyme n'appartenait pas au demandeur, mais bien à la revue *Maribel*, attendu que la rubrique « A voix basse » n'a pas été que l'œuvre du demandeur, mais que la plus grande partie en a été composée avec des communications et des idées provenant de la direction. Le bien-fondé de cette objection n'est pourtant pas prouvé de façon décisive. D'accord avec le rapport des experts, le tribunal en arrive à la conclusion que l'emploi du pseudonyme « Rinaldo », après le départ du sieur Oller, était illicite, étant donné que l'autorisation préalable de celui-ci a fait défaut. Cependant en est-il résulté pour le demandeur le plus petit inconvénient d'ordre économique ? Non, sans aucun doute. Rien n'a été prouvé en ce sens, c'est pourquoi l'action en dommages-intérêts est rejetée, les frais étant à la charge du demandeur.

V

TABLEAU COMMANDÉ. OBLIGATION PAR LE COMMETTANT D'ACCEPTER L'ŒUVRE LIVRÉE CONFORMÉMENT AU CONTRAT. RESPECT DÛ À LA DIGNITÉ DE L'ARTISTE.

(Buenos-Aires, Tribunal civil, 5 octobre 1937.) (1)

Alejandro Marquez intente une action à l'Automobile-Club en paiement de 15 000 pesos. Il prétend qu'un membre du comité du club a proposé de placer dans l'une des salles du club un portrait à l'huile du général José de San Martin. Cette proposition fut adoptée et le D^r Saint nommé président de la commission compétente ; celui-ci devait, avec Baldrich l'auteur de la proposition, se charger de l'exécution de celle-ci. Le demandeur Marquez fut présenté à Saint par Baldrich et fut chargé de faire un portrait à l'huile du libérateur, moyennant des honoraires de 600 pesos. Puis la commande fut modifiée en ce sens que Marquez devait peindre, dans le nouvel hôtel du club, un tableau de plus grandes dimensions eu égard aux locaux plus spacieux, et que les honoraires devaient être augmentés en proportion. Baldrich et le secrétaire du club se consultèrent sur les lieux avec le demandeur, au sujet de la place où devait figurer le portrait, et l'on attribua au demandeur une pièce pour son travail, dans les locaux du club. C'est là que le demandeur acheva le portrait de San Martin, qu'il livra. Puis, pendant

(1) Jugement obligamment communiqué par M. le prof. Wenzel Goldbaum, à Quito (Équateur).

quelques jours, le demandeur n'entendit parler de rien et ne reçut pas non plus ses honoraires. Le secrétaire du club l'informa ensuite qu'un jury avait été constitué pour juger la valeur de l'œuvre. Devant l'impossibilité de se faire payer, l'artiste intenta une action en faisant également valoir le dommage moral.

Le club objecta qu'on avait seulement décidé d'acquérir un portrait de San Martin et que les entretiens de Saint avec le demandeur n'auraient été que de caractère tout à fait général, sans aboutir à un résultat concret, attendu que l'on avait voulu attendre que la future maison du club fût installée. La commission qui avait examiné le portrait n'aurait pas eu une impression favorable, si bien que l'on aurait décidé de ne pas acquérir l'œuvre. Le club réclame le remboursement d'une avance de 130 pesos qui avait été faite au peintre.

Motifs

Le point de vue du club repose sur une méconnaissance complète du droit du demandeur. Les rapports juridiques qui ont pris naissance entre les parties procèdent d'un *contrat d'ouvrage*, d'après lequel le demandeur devait fournir son art, son travail et son matériel. Il résulte clairement des déclarations des experts que le demandeur était un peintre d'importance et que le tableau avait de la valeur ; c'est aussi ce que peuvent reconnaître les profanes, d'après les travaux du demandeur. En conséquence, l'on ne peut s'expliquer, comme le prétend le défendeur, qu'aucun membre du club n'ait connu le demandeur, ni personnellement, ni comme artiste. Cette justification ne peut être admise. La logique oblige impérieusement à présumer que M. Saint, responsable de la mission qui lui avait été confiée, s'est enquis, informé et assuré des capacités du peintre, avant de l'engager à commencer le tableau et, comme ces capacités étaient en outre notoires, le Tribunal ne peut, en aucun cas, admettre que l'artiste se soit soumis à la condition qu'*avant d'être acceptée*, son œuvre dût être examinée par le club qui, de par sa nature, n'est ni n'était un jury artistique. C'est à quoi ne change rien non plus la lettre que le demandeur a envoyée au club, lettre dans laquelle il informe le président de la remise du portrait. La lettre se termine par cette phrase : « Il ne me reste qu'à espérer que mon œuvre méritera l'approbation du club et, reconnaissant de la confiance

que vous m'avez accordée en me faisant exécuter cette œuvre, je suis, etc. » Vouloir déduire de cette phrase que Marquez reconnaissait l'existence de la prétendue *condition*, c'est altérer le vrai sens de la lettre. La phrase en question n'a que le sens d'une de ces formules telle que : « J'espère que mon œuvre vous agréera » ou : « Je suis convaincu que mon œuvre répond à vos souhaits » ou encore : « Je suis sûr de m'être conformé à vos suggestions », etc.

Ce n'est pas tout : à aucun moment le défendeur n'a dit en quoi pouvait consister l'insuffisance du travail, les fautes et les erreurs de celui-ci. S'il l'avait fait, l'artiste aurait pu éventuellement exécuter des changements. Le refus du portrait, sans aucun motif, a été opposé, par le club, au mépris de l'artiste et de l'art. Un peintre n'est pas un imagier ; un grand écrivain a dit que « tout portrait résume une vie », et la figure d'un grand combattant que le pinceau fixe sur la toile renferme quelque chose qui tient de la création, un élément spirituel marqué d'un caractère personnel, et exige une inspiration dont la valeur économique est difficile à déterminer.

Une jurisprudence qui veut se pénétrer de cette conception et atteindre son but social doit exclure le mépris de ces biens spirituels qui, de par leur nature, et à cause du caractère propre aux créateurs, ne trouvent presque jamais leur compte, en ce qui concerne la protection, dans les formules contractuelles employées.

Bien que, dans le cas en cause, le dommage moral ne puisse être chiffré, l'on doit pourtant tenir compte, dans la fixation de l'indemnité, du *refus* de reconnaître le droit de l'auteur, du dommage qui résulte de cette attitude, du mépris témoigné à l'artiste, etc.

Par ces motifs, le défendeur est condamné à payer au demandeur, dans les dix jours, la somme qui résulte du serment d'évaluation que doit prêter le demandeur, jusqu'à un montant de 3000 pesos, déduction faite de l'avance de 130 pesos, les intérêts et les frais étant à la charge du défendeur.

VI

ŒUVRE D'ART APPLIQUÉ. PROTECTION PAR LA LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR.

(Buenos-Aires, Tribunal civil, 15 mai 1939.) (1)

Victor Suarez intente une action aux frères Castiglia, en paiement de 2500

(1) Jugement obligamment communiqué par M. le prof. Wenzel Goldbaum, à Quito (Équateur).

pesos, à titre de dommages-intérêts, étant donné que ces derniers auraient reproduit illicitement une grille en fer qui serait sa création à lui demandeur ; il réclame en outre la suppression immédiate de la grille ainsi que les intérêts et les frais. Les défenseurs prétendent que la grille a été fabriquée conformément au projet d'un certain M. et qu'elle ne présente aucune originalité.

Motifs

De l'expertise, il résulte que la grille en fer est une contrefaçon de celle que le demandeur a créée et, en outre, que cette dernière a une valeur artistique, attendu qu'elle présente des caractères originaux et qu'elle est une création ; elle tombe donc sous la protection de la loi 11723. Il s'agit là d'une œuvre d'art appliquée à l'architecture. La similitude des deux grilles apparaît à première vue. Le droit de propriété invoqué est prouvé par le certificat d'enregistrement. Le montant du dommage reste à fixer, étant donné la constatation de l'atteinte au droit d'auteur.

En ce qui concerne l'application par analogie de l'art. 79 de la loi 11723 (saisie), elle ne semble pas admissible. S'il s'agit d'une édition illicite, la saisie est explicable, attendu que l'on empêche ainsi le fabricant de continuer à poursuivre son profit et à faire en même temps une concurrence dommageable à la vente de l'édition licite. Mais une telle considération n'existe pas dans les cas semblables à celui qui nous occupe, qui présente en outre cette particularité défavorable que toute indication de nom d'auteur fait défaut.

En conséquence, les défendeurs sont condamnés à payer, dans le délai de dix jours, jusqu'à concurrence de 500 pesos, la somme qui résulte du serment d'évaluation que le demandeur doit prêter.

FRANCE

COMPOSITIONS MUSICALES ENREGISTRÉES DANS DES FILMS ; EXÉCUTION PUBLIQUE PAR LA PROJECTION CINÉMATOGRAPHIQUE. DÉFAUT DE CONSENTEMENT DES AUTEURS ; POURSUITE. LIBÉRATION, L'AUTORISATION DE REPRÉSENTATION ÉTANT INTIMEMENT LIÉE AU CONTRAT D'ÉDITION PASSÉ ENTRE LE COMPOSITEUR ET LE PRODUCTEUR DU FILM.

(Limoges, Tribunal correctionnel, 20 juillet 1942. — Sacem c. Devaud et Luze.)

Extrait des considérants

« Attendu que la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique soutient que ses membres, en autorisant

le producteur d'un film à incorporer leur musique sur la bande, ont cédé leur droit d'édition mais non leur droit de représentation ;

« Attendu que la séparation entre le droit d'édition et le droit de représentation est possible pour une œuvre musicale, quand l'exécution a lieu par artistes musiciens ou même par moyens mécaniques susceptibles d'être donnés en public ou chez des particuliers ;

« Attendu, en ce qui concerne une bande cinématographique, qu'il est manifeste que la projection, c'est-à-dire l'exploitation normale et commerciale du film n'a lieu qu'en public et qu'ainsi l'autorisation de représentation est intimement liée au contrat d'édition intervenu entre l'auteur de musique et le producteur du film qui est ainsi un auteur ;

« Attendu qu'en effet un arrêt de la Cour de Paris du 16 mars 1939 a jugé que le producteur d'un film est personnellement titulaire du droit 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 ;

« Attendu que dans l'espèce soumise au tribunal, la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique réclame les droits de représentation aux entrepreneurs de spectacles cinématographiques Devaud et Luze ; que pour justifier sa prétention, il appartiendrait à la partie civile d'établir qu'entre le producteur de films dont la qualité d'auteur est reconnue par une jurisprudence unanime et l'auteur musical, il existe une réserve pour le droit de représentation (Tribunal correctionnel, Toulouse, 20 janvier 1942). »

NOTE DE LA RÉDACTION. — Le jugement du Tribunal correctionnel de Limoges s'écarte, regrettablement selon nous, de la jurisprudence dominante en la matière, jurisprudence qui a trouvé la consécration législative dans la nouvelle loi italienne sur le droit d'auteur, du 22 avril 1941 (art. 61) et dans le projet de l'Académie pour le droit allemand (art. 19 a). En Belgique, en Égypte, en Finlande, en Grèce, aux Pays-Bas, en Roumanie, en Suède des sentences ont été rendues en faveur des auteurs, non sans quelques fluctuations, il est vrai (v. *Droit d'Auteur* des 15 mai 1935, p. 59 ; 15 septembre 1935, p. 107 ; 15 avril 1937, p. 47 ; 15 mai 1938, p. 64 ; 15 avril 1939, p. 41 ; 15 juillet 1939, p. 81 ; 15 août 1939, p. 93 et 95 ; 15 avril 1940, p. 44 ; 15 septembre 1940, p. 101 et 103). En France, nous relevons l'arrêt de la Cour d'appel de Paris, du 4 janvier 1934, où la distinction est aussi très clairement faite entre l'enregistrement d'une œuvre au moyen du film sonore et l'exécution de cette même œuvre. Si, a dit la Cour, la perception du droit d'auteur par la Société des auteurs et compositeurs de musique met obstacle à

toute réclamation du musicien, fondée sur l'exécution publique de son œuvre, celui-ci, qui ne s'est jamais dessaisi de son droit d'édition, peut néanmoins interdire l'enregistrement cinématographique de son œuvre, et a droit, en cas d'infraction, à des dommages-intérêts (v. *Droit d'Auteur* du 15 juillet 1934, page 79). On peut déduire de cette décision qu'inversément le fait, par le compositeur, de consentir à l'enregistrement cinématographique de son œuvre n'implique pas la cession du droit d'exécution publique au producteur du film. Nous croyons que le jugement de Limoges peut être considéré, aujourd'hui, comme une sentence minoritaire, la majorité des tribunaux ayant adopté ces derniers temps la thèse contraire, qui nous paraît s'inspirer d'une juste appréciation des intérêts en présence.

Nouvelles diverses

Allemagne

L'auteur et les changements survenus dans les maisons d'édition

L'éminent spécialiste A. Elster, dont la mort survenue le 25 mai dernier est une perte douloureuse pour les milieux qui s'occupent de nos questions, a publié, dans le numéro du 7 mai 1942 du *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, un intéressant article dont nous donnons ci-dessous une brève analyse :

Les rapports de confiance et de fidélité qui, pour le plus grand bien de l'œuvre, doivent exister entre l'auteur et son éditeur, sont plus aisés à énoncer en principe qu'à pratiquer. C'est ainsi que l'art. 28, souvent critiqué, de la loi allemande sur le droit d'édition, qui permet la cession de tout ou partie d'une maison d'édition sans que les auteurs intéressés soient consultés, semble porter atteinte à ces rapports de confiance et leur prêter un caractère unilatéral. Toutefois, l'expérience prouve qu'il ne faut pas exagérer l'effet des changements survenus dans les maisons d'édition sur le sort des œuvres dont elles s'occupent, surtout lorsque les auteurs savent s'accommoder de mutations qui, faites, il est vrai, sans leur agrément, répondent pourtant à des nécessités économiques. Dans l'intérêt même de son œuvre et s'il n'a pas des raisons graves pour adopter une autre attitude, l'auteur doit s'efforcer de s'entendre avec le nouvel éditeur ; dans le cas contraire, il lui reste la possibilité de résilier son contrat, d'une manière ou d'une autre. Une telle éventualité peut se présenter si la nouvelle maison d'édition n'offre pas les garanties souhaitables du point de vue de la respectabilité et de l'activité professionnelles ; il est impor-

tant, à ce sujet, que le milieu où se trouve placée l'œuvre lui soit favorable, qu'elle soit, littérairement parlant, en bonne compagnie, que l'activité de la nouvelle maison se trouve convenablement orientée pour mettre en valeur l'œuvre et que celle-ci n'ait pas à souffrir de la concurrence d'ouvrages du même genre diffusés par le même éditeur.

Cette dernière condition, si elle n'est pas remplie, paraît volontiers suffisante à l'auteur pour retirer son œuvre de la nouvelle maison, car il est en général d'avis que s'il ne doit pas publier, chez un second éditeur, un ouvrage sur le même sujet et faisant concurrence à celui qu'il a fait paraître chez le premier éditeur, celui-ci a, en revanche, l'obligation de ne pas diffuser en même temps deux ouvrages rivaux. Mais il ne faut pas pousser trop loin cette crainte de la concurrence. Sans doute, l'on pourrait à bon droit critiquer le nouvel éditeur s'il met au rancart, au profit d'un ouvrage appartenant à son ancien fonds, l'œuvre d'un auteur provenant d'un fonds postérieurement acquis. Il convient d'ailleurs de remarquer que, malgré l'identité de leur sujet, deux ouvrages peuvent fort bien s'adresser à des clientèles différentes et ne point se faire tort mutuellement ; dans certains cas, la réunion des deux ouvrages voisins, chez le même éditeur, peut même être favorable à leurs diffusions respectives.

Plus importantes, pour les relations entre auteur et éditeur, peut être la question du personnel dirigeant de la maison d'édition et de ses rapports avec les auteurs. L'expérience prouve qu'en dehors du nom et de la réputation d'une maison d'édition, ce sont le plus souvent, et pour une très large part, la confiance et l'attrait personnel qu'inspire le personnel dirigeant de la maison qui créent les liens de fidélité unissant l'auteur et l'éditeur. Il y a là, en cas de cession, une tâche psychologique à laquelle le nouvel éditeur doit apporter tous ses soins.

Des situations délicates peuvent aussi se présenter lorsque le personnel dirigeant d'une maison la quitte pour consacrer son activité à une autre firme, ou pour fonder une entreprise indépendante, et ce du fait que bien souvent les auteurs sont plus précisément liés à certaines personnes qu'aux firmes dont elles s'occupent. C'est un cas de ce genre à quoi se rapporte un récent arrêt du *Reichsgericht* (1) qui montre combien de tels cas sont difficiles à apprécier.

Il s'agissait d'anciens associés et employés dirigeants d'une maison d'édi-

tion, qui avaient conclu, pour leur propre compte, des contrats d'édition pour des œuvres et avec des auteurs dont ils s'étaient déjà occupés précédemment en leur qualité d'agents de la société quittée. Ladite société leur intenta une action qui fut rejetée en première instance, à laquelle il fut fait droit en seconde instance et à propos de quoi le *Reichsgericht* jugea encore autrement.

Il est indélicat de faire concurrence à une entreprise à laquelle on appartient, mais il est permis, lorsqu'on en est sorti d'utiliser l'expérience qu'on y a acquise. En ces matières, pour déterminer ce qui est licite et ce qui ne l'est pas il convient de s'attacher principalement à la façon de procéder et de considérer le cas dans son ensemble. A ce propos, le *Reichsgericht* souligne le principe qu'il n'était pas fait défense aux démissionnaires d'utiliser à des fins personnelles, après avoir quitté l'ancienne firme, ce qu'ils y avaient appris honnêtement ; à défaut de clauses contractuelles particulières, ils pouvaient, après leur départ, entrer en concurrence avec ladite firme. Mais si ces personnes font un usage abusif de ce qu'elles ont appris dans l'ancienne entreprise, elles peuvent tomber sous le coup de la loi sur la concurrence déloyale. (Si, par exemple, elles cherchent à battre ladite entreprise avec ses propres armes et à lui causer un dommage, au mépris des règles de la concurrence licite.) Seulement, encore une fois, l'appréciation de tels cas demande l'examen de l'ensemble des faits. Le *Reichsgericht* donne de l'importance à la question de savoir si les auteurs, dont les agents démissionnaires ont recueilli la clientèle dans leur nouvelle affaire, avaient auparavant des relations personnelles plus étroites avec lesdits agents qu'avec les autres membres de la firme. Il y a là un point de vue réaliste qui s'inspire du fonctionnement effectif de l'activité professionnelle : à telle enseigne que, dans l'affaire en cause, un témoin a pu déclarer que s'il avait fait paraître son livre chez tel éditeur, ce n'était pas tant à cause de la maison elle-même qu'à raison de ses relations personnelles avec un agent de cette firme. Dans ce cas, l'auteur a eu précisément le sentiment de garder le même éditeur, lorsqu'il changea de maison pour suivre l'agent démissionnaire.

Cela montre bien, qu'en matière d'édition, qu'il s'agisse de pratique ou de litiges juridiques, l'on ne saurait apprécier les choses du point de vue formel et qu'il convient, dans chaque cas, de considérer le côté moral, comme de prêter attention aux conditions psychologiques.

Nécrologie

Albert Vaunois

La mort décime depuis quelque temps les défenseurs de la propriété intellectuelle. L'an dernier disparaissaient Snyder van Wissenkerke et Philippe Allfeld ; puis nous avons perdu Georges Maillard, Alexandre Elster, Willy Hoffmann. A cette liste funèbre, un sixième nom, qui nous est particulièrement cher, vient de s'ajouter : celui d'Albert Vaunois, notre correspondant de France. M. Vaunois est décédé le 16 septembre 1942, à l'âge de 84 ans, à Bourg-la-Reine, où il s'était passagèrement installé. Ce départ nous cause un profond chagrin. Le défunt occupait dans notre revue une place de choix à cause de sa longue fidélité : il était de beaucoup le doyen de nos collaborateurs. Nous avions coutume de compter sur lui : jamais son concours ne nous a manqué ; il a fallu, pour interrompre celui-ci, les événements de la seconde guerre mondiale. Et maintenant, le destin s'est accompli : une signature aimée de nos lecteurs et de nous-mêmes ne figurera plus dans nos colonnes ; l'heure de l'adieu a sonné.

Albert Vaunois a maintenu et enrichi la grande tradition du barreau français. Né en 1858, il prêta, après de brillantes études, le serment d'avocat et exerça toute sa vie cette profession dont le bâtonnier Henri-Robert disait qu'elle était la plus belle de toutes. Il obtint et garda une clientèle d'écrivains et d'artistes que lui valurent sa thèse — remarquable et souvent encore citée — sur *La propriété artistique en droit français* (1884), et diverses autres publications relatives au droit des artistes : *La liberté du portrait* (1894), *Le petit code du photographe*, contenant la jurisprudence en matière de portrait gratuit et sur la propriété du cliché (1897), *Les contrats d'édition artistique* (1904). Dans tous ces travaux se manifeste une intelligence précise, ordonnée, informée. Vaunois avait certes la grâce et la facilité du génie français : il était, dans les rapports personnels, d'une urbanité exquise et d'une séduction à laquelle on ne résistait pas. Mais il savait que l'esprit sert à tout et ne suffit à rien, et jamais, dans ses ouvrages et articles, il ne sacrifia la solidité du fond aux artifices ingénieux du style. Cette tradition, faite de sérieux, de modestie et d'application est aussi française, et ce n'est pas la moins précieuse. Albert Vaunois l'a pratiquée toute sa vie : elle lui a valu une légitime autorité et la reconnaissance de ses clients et lecteurs.

Le défunt, sans être à proprement parler un spécialiste du labeur en commun dans les commissions et sociétés, avait cependant pris sa part de cette forme de l'activité humaine ; il appartient, à par-

(1) 3 mars 1941.

tir de 1888, à la phalange des collaborateurs réguliers des *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*; dès 1913, il fit partie du comité de patronage de cette revue. Il s'intéressa d'autre part à la Fédération internationale des Associations d'inventeurs et d'artistes industriels, fondée en 1900, et qui l'appela à la présidence. Il fut également un adhérent zélé de l'Association littéraire et artistique internationale, dont il suivit souvent les congrès et discussions, en y apportant les fruits de son expérience et l'aménité de son caractère. Il nous souvient de ses interventions au Congrès de Paris, en 1925, qui frappèrent par leur aimable pertinence le débutant que nous étions alors.

Les bons manuels de droit d'auteur ne sont pas nombreux. L'Allemagne et l'Italie possèdent les commentaires modèles d'Allfeld et de Piola Caselli; la Grande-Bretagne celui, excellent aussi, de Copinger; la France, pendant longtemps, a mis en ligne le traité théorique et pratique d'Eugène Pouillet, dont les qualités sont incontestables, mais qui, remanié pour la dernière fois en 1908 par Georges Maillard et Charles Claro, avait peu à peu cessé d'être à jour. Cela d'autant plus que la législation française relative au droit d'auteur est ancienne, éparsée et fragmentaire, et qu'elle laisse dès lors à la jurisprudence une très grande liberté et un vaste champ d'action. Ce sont là, croyons-nous, les motifs qui conduisirent Albert Vaunois à écrire, lui aussi, un traité du droit d'auteur français. Il assumait cette tâche avec deux collaborateurs, MM. Henry Geoffroy et Maurice Darras, dans la pensée de compléter l'œuvre de Pouillet, «longtemps classique», ce sont ses propres termes. Avant tout, nos trois auteurs cherchèrent à faire le point, après la Conférence de Rome de 1928 (leur livre parut en 1929), alors que bien des questions nouvelles avaient surgi (cinématographe, phonographe, radio). On peut dire qu'ils réussirent entièrement dans leur dessein, grâce à l'emploi d'une méthode fort originale. Ils remplacèrent l'exposition des idées, selon le mode habituel des développements plus ou moins étendus, par une classification des notions et faits se rapportant au droit d'auteur, classification où ils firent rentrer toutes les données recueillies quant à la doctrine, à la législation et à la jurisprudence. Nous avons ainsi entre les mains un dictionnaire systématique de la propriété littéraire et artistique en France. Nous disons bien: systématique et non alphabétique (comme l'est, par exemple, le Répertoire de Léon Poinard, ancien vice-directeur du Bureau international). MM. Vaunois, Geoffroy et Darras ont accompli l'effort méritoire de diviser logiquement la matière, d'en préparer, si l'on veut, un squelette qu'ils ont ensuite revêtu de leur science. Le résultat de ce

travail est un ouvrage qui ne se prête pas, évidemment, à la lecture courante, mais que l'on apprécie comme un incomparable instrument de contrôle et de recherches. C'est ici, nous semble-t-il, que s'affirme en pleine lumière les qualités de Vaunois, dont nous avons parlé plus haut, qualités d'attention pénétrante et de conscience professionnelle. L'œuvre est constituée par un ensemble de divisions qui se superposent aux chapitres et sections. Ces divisions sont désignées par les lettres A à S; chacune d'elles est consacrée à un objet bien déterminé (œuvres protégées, titulaires du droit d'auteur, formalités, durée du droit, exercice du droit d'auteur, etc.) et présente une structure invariable. Un certain nombre de principes sont énumérés dans un sommaire, puis énoncés d'une façon concise, mais très nette, avec l'indication des sources. Ensuite vient un index qui reproduit, dans l'ordre alphabétique, les mots-titres des principes, tout en y ajoutant d'autres mots-titres concernant diverses applications. (La synthèse est réalisée dans l'énumération des seuls principes groupés en construction logique, tandis que la matière est dissociée dans la partie où voisinent les principes et leurs applications, et qui est celle où le lecteur cherchera d'abord le renseignement désiré.) Enfin, une table chronologique des décisions jurisprudentielles citées dans les principes et les applications complète chaque division. Le travail de documentation et d'ordonnement que suppose une telle compilation créatrice, si nous pouvons nous exprimer de la sorte, est considérable. Si MM. Vaunois, Geoffroy et Darras ont renoncé au succès que remporte toujours, et particulièrement en France, une forme littéraire brillante, ils ont, en revanche, conquis, par leur probité scientifique, une autorité exceptionnelle. Dans leur branche et dans leur pays, il n'est pas de guides plus sûrs.

Aussi le *Droit d'Auteur* était-il légitimement fier d'avoir pu s'assurer la collaboration d'Albert Vaunois. Celle-ci remonte, nous l'avons dit, à bien des années. Notre premier correspondant attiré de France fut le regretté Alcide Darras, l'auteur d'un ouvrage magistral intitulé *Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux* (1887). Darras mourut jeune, en pleine force de production, à l'âge de 46 ans, en 1908 (v. *Droit d'Auteur* du 15 décembre 1908, p. 168). En 1909, le *Droit d'Auteur* publie une «Lettre de France» signée André Taillefer; en 1910 et 1911 c'est le silence; le 15 juillet 1912 paraît la première «Lettre» d'Albert Vaunois. Elle fut le point de départ d'une série d'études qui demeurent inoubliées de nos lecteurs. Jusqu'en 1940 y compris, Vaunois nous envoya chaque année deux articles (en 1914 il y en eut même trois). Cela donne un total de cinquante-neuf «Lettres», où

notre correspondant a passé en revue les idées et les faits survenus en France dans le domaine de la propriété littéraire et artistique. Qu'il nous soit permis d'insister sur la régularité et la durée d'un tel concours. Il est relativement facile, pour peu qu'on connaisse le sujet, de rédiger de temps à autre une chronique législative ou de jurisprudence. Autre chose est d'exercer pendant vingt-neuf ans les fonctions d'observateur et de rapporteur pour l'évolution d'une discipline juridique dans un grand pays. Il y faut un esprit de suite, une attention que beaucoup d'hommes au surplus fort distingués ne possèdent pas par nature et répugnent à acquérir. Vaunois avait le sens et les dons de l'annaliste; il dominait du regard son domaine et savait y discerner tout ce qui s'y passait d'important. Avec quel art et quelle précision ne résumait-il pas à travers plusieurs «Lettres» certains longs litiges soumis à toutes les instances et à toutes les vicissitudes de la procédure. (Voir, par exemple, l'affaire des héritiers Donizetti, dans le *Droit d'Auteur* du 15 septembre 1925, p. 104, où les articles antérieurs sont rappelés.) Ce souci de la continuité confère aux articles de notre correspondant de France un supplément de valeur. Mais si les exposés de jurisprudence sont peut-être l'apport le plus précieux d'Albert Vaunois à notre revue, ils ne sont pas le seul enrichissement que nous devions au défunt. Celui-ci enregistrait et commentait aussi les controverses qui s'élevaient autour de tel ou tel problème et donnait son opinion en toute liberté et toute courtoisie. Lors de la discussion au sujet du délai durant lequel la loi Bérard, du 3 février 1919, prolonge le droit d'auteur, il prit parti en faveur de l'interprétation proposée par notre regretté Directeur Ernest Röthlisberger, tout en reconnaissant très libéralement qu'il pouvait régner un doute (v. *Droit d'Auteur* du 15 février 1923, p. 18, 1^{re} col.).

Il prit une dernière fois la plume pour appuyer de son autorité notre thèse visant le maintien des conventions plurilatérales de Paris et de Berne pendant la guerre. Il voulut bien s'approprier nos arguments, les étayer par des considérations personnelles, rappeler quelques précédents. Nous le remercions par delà le tombeau de s'être mis à nos côtés dans un combat nécessaire. Il aura eu la satisfaction de voir son pays adopter, dans la seconde comme dans la première guerre mondiale, les principes libéraux qui impliquent le respect de la propriété privée ennemie, alors que d'autres législations sont, hélas, oublieuses de cette règle élémentaire. — Albert Vaunois, juriste, a pratiqué toute sa vie les vertus de l'honnête homme: il a dépassé ainsi le niveau prescrit par le droit et s'est établi sur les hauteurs de la noblesse morale, où nous lui adressons un ultime salut de déférence et de gratitude.