

# LE DROIT D'AUTEUR

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

PARAISSANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS

---

---

## SOMMAIRE

### PARTIE NON OFFICIELLE

**CORRESPONDANCE:** Lettre de l'Amérique latine, *suite et fin* (Wenzel Goldbaum). *Sommaire:* Le projet de Convention sur le droit d'auteur, élaboré par l'Union panaméricaine, en exécution de la 39<sup>e</sup> résolution de la conférence réunie à Lima en 1938: remarques générales; examen des articles. — Le mouvement législatif dans les pays de l'Amérique latine. — Publications nouvelles consacrées au droit d'auteur. — Jurisprudence. — La Fédération interaméricaine des avocats et le droit d'auteur. — Statistique. — Un important et récent ouvrage de l'Union panaméricaine, p. 109.

**JURISPRUDENCE: ALLEMAGNE.** Idée cinématographique: protection selon le droit d'auteur? Non *in casu*. Possibilité pour l'auteur d'invoquer à l'encontre d'un usager peu délicat les principes généraux du droit et d'obtenir des dommages-intérêts, lorsque certaines conditions particulières sont réalisées, comme en l'espèce, p. 114.

**NOUVELLES DIVERSES:** Soixante années de protection internationale du droit d'auteur, p. 119. — **GRANDE-BRETAGNE.** Le soixantième anniversaire de la Société britannique des auteurs, p. 120.

---

---

## PARTIE NON OFFICIELLE

### Correspondance

Lettre de l'Amérique latine

(*Suite et fin*)<sup>(1)</sup>









CONDITIONS PARTICULIÈRES SONT RÉALISÉES,  
COMME EN L'ESPÈCE.

(Berlin, *Kammergericht*, 27<sup>e</sup> chambre civile, 19 novembre 1943.)<sup>(1)</sup>

Le défendeur a composé, en 1938, le scénario du film *Wer küsst Madeleine?* Il l'a vendu à l'*Ufa*, en janvier 1939. Celle-ci a projeté le film pour la première fois en septembre 1939.

Le demandeur prétend que l'idée du film vient de lui. Le 12 juillet 1938, il a incontestablement déposé, à la Chambre théâtrale du *Reich*, l'idée cinématographique suivante:

« Depuis des années, le pilote d'un avion de transport fait régulièrement le trajet aérien entre son port d'attache et un terminus, pour lequel l'aller et le retour demandent deux jours. Ce pilote est, depuis des années, heureux en ménage. Un jour, sa femme lui demande impromptu, avant qu'il ne parte, s'il sera bien exactement de retour à la maison le surlendemain matin. Une fois qu'il a pris l'air, le pilote se demande pourquoi sa femme lui a posé cette question, car depuis des années il rentre toujours ponctuellement à la maison; il n'y avait donc pas de raison pour poser une telle question. Il est pris de jalousie et croit que sa femme le trompe pendant son absence.

« Au cours du vol de retour, qu'il entreprend le soir, la jalousie le saisit à tel point que, contrairement aux instructions reçues, il brûle les escales intermédiaires et va à une vitesse folle, si bien qu'en fait il atteint son port d'attache plusieurs heures en avance sur l'horaire. Il saute dans son auto de service, gagne en coup de vent son domicile, se précipite dans son appartement, ouvre la porte de la chambre à coucher, au comble de l'excitation, et voit que sa femme dort comme à l'ordinaire. Sa jalousie et ses alarmes n'étaient pas fondées. Mais, du fait que le pilote a regagné son port d'attache plusieurs heures en avance, diverses conséquences en résultent pour les passagers, par exemple un autre homme surprend réellement sa femme dans une situation équivoque, un banquier a pu, en rentrant plus tôt, réaliser de gros profits dans une opération financière.

« A quoi viennent s'ajouter diverses idées qui peuvent résulter de la situation susmentionnée. »

De l'avis du demandeur, ce serait aussi là, avec des changements minimes, ce

<sup>(1)</sup> Voir *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (Ufta)*, volume 17, année 1944, p. 62. Voir aussi la lettre de notre correspondant d'Allemagne, M. le professeur de Boor, dans le *Droit d'Auteur* du 15 juin 1945, p. 61.

que contient le scénario établi par le défendeur. Dès 1937, ledit demandeur aurait parlé de son idée cinématographique à l'acteur K. Le 14 octobre 1937, il aurait convenu avec l'acteur et compositeur E. que E. devait utiliser cette idée; le profit devait être partagé moitié moitié entre eux. Le 27 octobre, E. aurait communiqué cette idée au défendeur et aurait convenu avec ledit défendeur que celui-ci tenterait de placer auprès de l'*Ufa* le sujet en question, appelé par le demandeur *Pilotenreise*; en échange, le défendeur aurait été considéré comme co-auteur et aurait dû toucher 50 % des profits provenant de la rémunération du scénario. Le défendeur aurait alors parlé dudit sujet à l'assesseur Do. Ce dernier aurait donné encore plusieurs suggestions au défendeur, lequel lui aurait promis, en échange, une participation de 50 %. Mais, en fait, le défendeur n'aurait tenu compte ni de son accord avec E., ni de celui intervenu avec Do.; il aurait établi lui-même le scénario et refusé de payer les parts convenues. Le défendeur aurait reçu en tout 20 000 Rm. pour l'exposé et le scénario. Le demandeur aurait donc droit à 10 000 Rm. (somme à partager avec E.). La présente action tend à un paiement partiel jusqu'à concurrence de 2000 Rm.

Le défendeur devrait en tous cas payer la somme en cause, aussi à raison de l'atteinte au droit d'auteur, et en vertu de l'article 826 du Code civil comme de l'article 1<sup>er</sup> de la loi sur la concurrence déloyale, attendu qu'il aurait violé intentionnellement le droit d'auteur du demandeur et qu'il lui aurait en même temps causé, intentionnellement et de façon contraire aux mœurs, un dommage.

Le demandeur a conclu à ce que le défendeur fût condamné à lui payer 2000 Rm. avec les intérêts à 4 % depuis le jour où l'action a été signifiée.

Le défendeur a conclu au rejet de l'action.

Il a intenté une action reconventionnelle, concluant à ce que fût constaté que le demandeur ne pouvait faire valoir aucune prétention envers lui, défendeur.

Il a contesté les allégations du demandeur, niant notamment qu'un accord fût intervenu entre E. et lui, défendeur, comme le demandeur l'avait prétendu. Dès 1936 il aurait été incité par le ménage R. à écrire un film d'aviation; il ne se serait jamais entretenu avec E. d'aventures analogues à celles qu'il a traitées dans son scénario; en revanche, en juillet 1939, il aurait raconté le sujet de

D<sup>r</sup> WENZEL GOLDBAUM,  
Quito.

## Jurisprudence

### ALLEMAGNE

IDÉE CINÉMATOGRAPHIQUE : PROTECTION SELON LE DROIT D'AUTEUR? NON *in casu*. POSSIBILITÉ POUR L'AUTEUR D'INVOKER À L'ENCONTRE D'UN USAGER PEU DÉLICAT LES PRINCIPES GÉNÉRAUX DU DROIT ET D'OBTENIR DES DOMMAGES-INTÉRÊTS, LORSQUE CERTAINES

son film, en présence de K. et de Do. et aussi de E., sans que ce dernier eût fait valoir que ce fussent là le sujet et l'idée du demandeur. E. ne serait absolument pas digne de foi. Il se serait vanté d'être l'auteur d'œuvres ou d'idées qui, en réalité, appartiennent à d'autres. Lui, défendeur, serait un écrivain reconnu et notamment un auteur de scénarios; au contraire, le demandeur n'aurait rien créé que l'on connût. Le défendeur n'aurait pas plus violé un *droit d'auteur* qu'un *droit contractuel*. Les esquisses de film comme celle que le demandeur a déposée à la Chambre théâtrale du Reich ne seraient pas protégées, car ce ne seraient pas des œuvres littéraires conformément à l'article 1<sup>er</sup> de la loi sur le droit d'auteur littéraire; il s'agirait d'une idée rudimentaire dépourvue de cachet personnel. En outre, lui, défendeur, aurait *antérieurement* entretenu le ménage R. d'une idée analogue. De plus, «l'œuvre» du demandeur n'aurait pas encore été «déposée» lorsque lui, défendeur, avait composé son scénario. En tout cas, c'est lui qui, le premier, a tiré de l'idée rudimentaire du demandeur une création originale (art. 13 de la loi sur le droit d'auteur littéraire). Cette façon de procéder n'aurait rien de contraire aux mœurs (art. 826 du Code civil; art. 1<sup>er</sup> de la loi sur la concurrence déloyale). Le demandeur ne pourrait donc émettre aucune prétention.

Le demandeur s'est opposé à ces allégations et a notamment déclaré que le témoin E. était digne de foi, alors que le défendeur ne l'était pas.

Après l'administration des preuves, le *Landgericht* a rejeté l'action et a donné suite à l'action reconventionnelle. Il considère qu'il n'y a pas eu atteinte au droit d'auteur, attendu que l'idée en cause, de caractère banal, n'était pas protégée par le droit d'auteur. C'est pourquoi l'on ne pourrait non plus invoquer un acte illicite. D'autre part, l'administration des preuves n'aurait pas permis d'établir de façon suffisante que le défendeur se fût engagé *contractuellement* à payer des honoraires.

Le demandeur a interjeté appel de ce jugement et a conclu à ce que l'action reconventionnelle fût rejetée et qu'il fût fait droit à l'action.

Le défendeur a alors conclu au rejet de l'appel.

Le demandeur a notamment fait observer que le défendeur avait continuellement adapté des sujets appartenant à autrui et s'en était prétendu l'auteur.

Le défendeur s'est opposé à cette allé-

La Cour a condamné le défendeur à payer 2000 Rm. et, relativement à l'action reconventionnelle, elle a constaté que le demandeur ne pouvait prétendre à rien d'autre, et ce par les motifs suivants.

#### Motifs

C'est à tort que le *Landgericht* a dénié toute prétention au demandeur. En ce qui concerne l'action, il y a lieu de faire droit à l'appel du demandeur.

1. A vrai dire, c'est à bon droit que le *Landgericht* a déclaré que le demandeur ne possédait pas de droit *contractuel* et qu'il n'était pas prouvé qu'un *accord* fût intervenu, obligeant le défendeur à céder 50 % de son profit sur le scénario du film *Wer küsst Madeleine?*

Mais c'est affirmativement, et contre le défendeur, que l'on doit répondre à la question préalable de savoir si ledit défendeur a utilisé, pour le scénario en cause, une idée conçue par le demandeur et communiquée au défendeur.

L'idée cinématographique déposée par le demandeur à la Chambre théâtrale du Reich se retrouve à peine modifiée dans le scénario du défendeur. Voici en bref le sujet du film *Wer küsst Madeleine?*: Pierre Pascal, pilote d'avion de transport, et qui fait régulièrement le trajet Paris-Londres en avion, ne rentre jamais à Paris qu'un jour après son départ; il a épousé Madeleine, il y a exactement deux ans, et celle-ci veut lui faire une surprise pour le second anniversaire du jour de leur mariage, que Pierre doit passer à Londres: elle se propose de le rejoindre en prenant le train. Ces préparatifs secrets de voyage, et notamment la question que lui pose Madeleine, lui demandant s'il prendra le départ exactement à 19 heures 15, suscitent sa méfiance et sa jalousie. Pendant qu'il vole vers Londres, cette jalousie devient si forte qu'il fait soudain demi-tour et regagne Paris. Entre-temps, Madeleine a reçu la visite d'amis de province, un jeune ménage; elle leur a laissé l'appartement et a elle-même pris le train pour Londres. Lorsque Pascal fait irruption dans son appartement parisien, il y trouve le jeune marié — dont la femme est alors dans la salle de bain. Pascal voit dans ce jeune homme un rival et croit que c'est sa femme qui se trouve dans la salle de bain; il en résulte toutes sortes de scènes comiques; Pascal enferme finalement dans la salle de bain la femme qu'il présume être la sienne, emmène le jeune marié au commissariat de police et reprend son vol pour Londres. Là, après maints quiproquos, allées

et venues et surprises, Pierre et Madeleine se retrouvent. Pierre voit qu'il s'est trompé et Madeleine fait la paix avec lui. A Paris, les jeunes mariés enfermés — qui au poste de police, qui dans la salle de bain — sont libérés. Brochant sur le tout, une histoire de vol de billets de banque sert à aviver l'intérêt du spectateur et à favoriser les confusions.

Ce sujet est semblable à celui que le demandeur a déposé à la Chambre de théâtre du Reich. Les différences par rapport au sujet du demandeur sont tout à fait accessoires et c'est sur quoi point n'est besoin d'insister. Les indications que le demandeur a données dans son manuscrit, pour le développement du sujet, ont été exécutées par le défendeur.

Le parallélisme fait présumer ou bien que c'est le demandeur qui a emprunté son idée au défendeur, ou bien que ce dernier a emprunté l'idée du demandeur. La Cour a considéré comme prouvé que c'était le *défendeur* qui avait utilisé à son profit la propriété intellectuelle de l'autre.

On doit d'emblée admettre que la preuve en est faite si l'on se rallie à la déclaration du témoin E. qui, en première instance, a fait sous serment la déposition suivante: Pendant l'été 1937, le demandeur lui a décrit le sujet de la *Pilotenreise*, tel qu'il fut ensuite déposé à la Chambre théâtrale du Reich. Ledit demandeur et lui E. auraient convenu que E. devait réaliser l'idée au moyen d'une entremise et d'une collaboration; les profits en découlant devaient être partagés à égalité. Le 27 octobre 1937, E. aurait communiqué l'idée au défendeur; lui et le défendeur auraient convenu d'écrire ensemble le scénario et de partager à égalité les profits en résultant. Dans la suite, il aurait à maintes reprises rappelé au défendeur cette collaboration, à quoi celui-ci aurait toujours répondu qu'il n'avait pas encore pu s'occuper du sujet, étant donné qu'il avait eu autre chose à faire.

Mais il faut donner raison au défendeur en ce que l'on ne peut, en aucun cas, faire sur la base de la seule déclaration de E. une constatation quant à savoir qui est le premier créateur de l'idée cinématographique du film en cause. Sans doute, la circonstance qu'un témoin a déclaré que E. était un homme dangereux ou un malade, ou le fait qu'il a des dettes envers d'autres témoins qui sont convaincus que E. les a trompés, tout cela n'a pas de valeur, tant qu'on n'a pas prouvé que E. a agi de façon malhonnête et tant que le compor-

tement de E. peut s'expliquer d'une façon tout à fait correcte — et tel est bien le cas dans toutes les circonstances évoquées par le défendeur. L'on doit toujours considérer que, beaucoup plus vite que les autres hommes, les artistes se livrent à des déclarations enthousiastes ou dépréciatives. De même les faits qui, de l'avis du *Landgericht*, parleraient contre l'exactitude des déclarations de E. peuvent aisément être interprétés en sa faveur... (suit un exposé dans ce sens). Néanmoins, l'on ne peut omettre qu'à côté de ce procès, il y a encore en suspens une affaire de mesures provisionnelles contre E. et que ledit E. se trouve aussi intéressé pécuniairement à l'issue du présent procès.

Mais plusieurs raisons militent tout de même en faveur de l'exactitude des déclarations de E... (suit un exposé dans ce sens).

Il y a lieu de retenir tout spécialement en faveur du demandeur et de l'exactitude des déclarations faites par le témoin E. la déposition sous serment du témoin Do. Ledit Do. est, il est vrai, complètement opposé au défendeur. D'après son témoignage, lui et le défendeur auraient non seulement élaboré ensemble le film en cause, mais encore le sujet du *Toter Pekinese* imaginé par Do., à l'occasion de quoi ils auraient convenu d'abord de partager les profits relatifs aux deux sujets, mais seraient ensuite tombés d'accord pour attribuer au défendeur tous les profits relatifs au film du présent litige et à Do. ceux relatifs au *Toter Pekinese*; après quoi le défendeur aurait cessé de collaborer au *Toter Pekinese*, privant ainsi Do. de son profit. Cette façon d'agir a dû indisposer le témoin contre le défendeur. Et qu'il en ait bien été ainsi, c'est ce qui résulte du fait que c'est essentiellement son opposition à lui, Do., qui a empêché l'accord qui, autrement, eût été peut-être possible entre les parties. Mais l'exactitude de ses déclarations résulte de sa correspondance avec sa fiancée, correspondance produite par lui, et avant tout du fait qu'il n'y a pas de contradiction dans ses déclarations circonstanciées et que la façon dont il présente les choses apparaît tout à fait naturelle et sans artifice.

Le défendeur lui-même a également confirmé l'exactitude des déclarations de Do. sur un point capital. Car il a reconnu avoir promis à Do. de le faire participer aux profits. Le fait que ledit défendeur a ajouté «avec certaines restrictions et conditions», sans les spécifier, et que, plus tard, revenant sur sa

déclaration, il a dit que Do. avait voulu avoir une part de 50 %, mais que lui, défendeur, n'avait pas songé à la lui accorder, voilà qui parle fortement contre l'exactitude des allégations du défendeur. Après avoir entendu Do. en personne, la Cour a eu elle-même l'impression que ce témoin était véridique. Ce que le défendeur a dit là contre s'est avéré sans consistance. Mais alors, l'on doit ajouter foi audit témoin, lorsqu'il prétend que le défendeur, en lui communiquant pour la première fois le sujet du film en cause, le lui a présenté presque textuellement comme le demandeur l'avait déposé à la Chambre théâtrale du *Reich* et que c'est précisément à Do. que sont dus les changements par quoi le scénario du défendeur se distingue du projet du demandeur, à savoir le transfert du lieu de l'action à Paris et à Londres, de même que l'arrivée prématurée du pilote, non du fait que celui-ci a brûlé une escale intermédiaire, mais bien parce qu'il a regagné son point de départ, et enfin les autres péripéties qui résultent du fait que la femme du pilote part pour le rejoindre à Londres. Or, si le défendeur n'a pas raconté audit témoin le sujet du film, sous la forme dont il s'agit actuellement, mais bien sous une forme répondant à la version du demandeur, l'on ne saurait admettre que la même idée cinématographique soit venue, en même temps, à l'esprit des deux parties, du demandeur et du défendeur. L'on doit exclure l'hypothèse d'une similitude *fortuite* aussi complète.

Cela étant, si le fait que le défendeur s'est approprié, sans hésiter, pour son scénario, des idées qui lui venaient du témoin Do., porte à penser que c'est aussi ledit défendeur qui a emprunté l'idée directrice au demandeur et que ce ne serait donc pas celui-ci qui aurait emprunté le sujet au défendeur, d'autres circonstances militent également en faveur de l'hypothèse qu'un tel emprunt a été le fait du *défendeur*. Il est incontestable que le demandeur a déposé son sujet à la Chambre théâtrale du *Reich* dès le 12 juillet 1938. Comme cela résulte sans aucun doute des déclarations du témoin K., le demandeur a également parlé à K.; dès le printemps 1937, de la mise en œuvre des ressorts dramatiques qui pouvaient résulter de ce qu'un pilote arrivait en avance ou avait, peut-être par jalousie, fait précipitamment demitour. Le défendeur a, il est vrai, invoqué le témoignage des époux R., alléguant qu'il leur avait parlé, dès 1936, de la composition d'un film d'aviation,

allégation que les témoins R. ont confirmée. Mais les déclarations de ces deux témoins n'ont pas un poids décisif, car elles divergent sur un point capital, ce qui est tout à fait compréhensible, étant donnée l'époque lointaine où a eu lieu cette conversation: la dame R. déclare que le défendeur aurait voulu écrire un film héroïque, monument élevé à la gloire de l'aviation militaire; le sieur R., son époux, parle au contraire d'un film humoristique sur l'aviation. En tout cas, dans sa conversation avec les époux R., le défendeur n'a pas fait la moindre allusion à l'essentiel du sujet du film futur, à savoir qu'il devait s'agir d'un *pilote civil* qui, mû par la jalousie, rentrait trop tôt et, en ce sens, le défendeur a lui-même déclaré que ce n'est qu'en 1938 qu'il a entrepris de composer un film d'aviation et que c'est seulement en juin ou juillet 1938 qu'il a, pour la première fois, exposé son idée cinématographique aux témoins K. et S., sous la forme où il l'a plus tard vendue. Ne peut non plus entrer sérieusement en considération la déposition du témoin W. F. ... (suit un exposé dans ce sens).

Les derniers doutes sur la question de savoir si le sujet du film *Wer küsst Madeleine?* a été réellement communiqué par le demandeur au défendeur, et si celui-ci s'est servi dudit sujet, sont dissipés par un fait établi en seconde instance: pour d'autres films, le défendeur s'est déjà approprié, à des fins intéressées, les biens intellectuels d'autrui. C'est ainsi qu'il a été constaté ce qui suit.

Le témoin G. a déclaré avoir cédé aux éditions dramatiques de B., dont ledit défendeur était le directeur artistique, une nouvelle de lui, G., portant le titre de *Alarm im Fort* ou *Oberst Vittorio Rossi*, et dont le défendeur devait faire une adaptation dramatique. G. a le sentiment d'avoir été dupé par le défendeur. Il prétend qu'avant que les éditions dramatiques de B. aient acquis le sujet en cause de lui, G., le défendeur aurait déjà conclu un contrat avec l'administrateur du théâtre d'État de B. Le défendeur aurait tu cette circonstance à G. qui, autrement, n'aurait pas cédé son sujet à des conditions aussi défavorables. Le défendeur conteste qu'il ait passé un contrat avec le théâtre d'État de B. avant de conclure avec G. Mais, de la déclaration formelle de l'administrateur théâtral, il ressort que celui-ci avait bel et bien déjà passé commande au défendeur, afin que ce dernier écrivit la pièce pour lui et qu'elle fût cédée au théâtre d'État de B., pour y être repré-

sentée en premier lieu, si G. y consentait. Et il résulte en outre des déclarations de G. qu'après la première représentation, le défendeur lui-même a avoué à G. que, lorsqu'il s'était entendu avec lui, il avait déjà un contrat avec l'administrateur du théâtre. Même si, au moment envisagé par la dénégation du défendeur, il n'existait pas encore de contrat écrit entre l'administrateur du théâtre et le défendeur, il y avait pourtant déjà une probabilité voisine de la certitude qu'un tel contrat allait être conclu. En admettant que le défendeur ne fût pas obligé, *en droit*, de révéler une telle perspective, son silence à ce sujet n'en impliquait pas moins un égoïsme que l'on ne rencontre pas d'ordinaire chez les artistes. Mais le défendeur s'est encore arrangé, sous d'autres rapports, pour faire passer ses propres intérêts avant ceux de G. Aux termes du contrat écrit conclu entre G. et les éditions dramatiques de B., le premier avait consenti à ce que la pièce de théâtre en cause portât le nom du défendeur. Mais comme, par la suite, G. avait largement collaboré à l'adaptation dramatique de sa nouvelle, le défendeur lui avait promis de faire figurer son nom à lui, G., comme coauteur. Mais c'est là une promesse que le défendeur n'a pas tenue, parce que, selon ce qu'il prétend actuellement, une action pour plagiat était en suspens contre G., en ce qui concerne ladite pièce. Cette circonstance ne pouvait pourtant pas le libérer de la parole donnée, et pas davantage cette autre circonstance que, *par écrit*, il n'avait jamais promis qu'« éventuellement » de nommer G. comme coauteur.

Le témoin St. a déclaré qu'il avait communiqué un sujet au défendeur et qu'il avait été convenu entre eux qu'ils utiliseraient ensemble le sujet pour faire un film. Mais, par la suite, le défendeur a composé seul le manuscrit et l'a désigné comme « Livret cinématographique de E. K., d'après une idée de W. G. » (W. G. est le nom de plume de St.). Même si ultérieurement St. s'est déclaré d'accord quant à cette façon d'agir du défendeur et s'il a reçu la rémunération qui lui revenait, ledit défendeur a pourtant, là encore, agi égoïstement et dans le dessein de se mettre manifestement en vedette.

L'écrivain H. a déclaré avoir remis au défendeur un récit paru dans la presse anglaise; le défendeur devait utiliser le sujet et faire participer H. aux profits, à raison de 40 %. Malgré de multiples mises en demeure et bien que, de divers côtés, l'on eût manifesté de l'intérêt pour

ce sujet, le défendeur ne publia aucun travail sur ledit sujet; au contraire, au cours d'une discussion, il dénonça le contrat. H. accepta, par écrit, cette dénonciation, ajoutant qu'il mettrait désormais le sujet à la disposition d'un autre auteur. Peu de temps après, le défendeur — ou l'éditeur dramatique pour qui le défendeur agissait — vendit le sujet à l'Ufa. H. en conclut que le défendeur lui avait cherché querelle pour utiliser le sujet à son profit et le priver déloyalement de sa part à lui, H. Si, entre-temps, H. s'est réconcilié avec le défendeur et lui a remis un autre sujet à adapter, et si H. a ensuite déclaré que le défendeur « lui avait incontestablement prouvé que le reproche que lui, H., avait formulé n'était pas fondé », il est pourtant établi que le défendeur a adapté un sujet à lui remis, sans avoir rempli ses obligations contractuelles relativement à ce travail.

Comme directeur théâtral de la T., le défendeur a remanié le scénario de N., remis à la T., *Der Floh im Ohr*, et l'a fait paraître ensuite sous le titre *Floh im Ohr*, scénario de W. N., dialogue de E. K. Il n'a pas été fait de constatation certaine quant à la question de savoir si le défendeur ou la T. ont donné à N. l'occasion de procéder, sur les instructions de la T., aux modifications que le défendeur estimait nécessaires. Mais même si, conformément au contrat conclu entre N. et la T., celle-ci avait le droit de faire des modifications aussi dans le libellé du titre, la camaraderie des artistes bien pratiquée aurait certainement permis de consulter N. en l'occurrence. La Cour est convaincue que, là également, un désir excessif de se faire valoir a conduit le défendeur à outrepasser les limites de la bienséance professionnelle.

En 1940, l'écrivain J. avait remis au défendeur un exposé cinématographique portant le titre *Der lächelnde Attaché*, et ce en vue de l'adapter et de l'utiliser, moyennant une participation aux profits de 50 %. J. apprit par hasard que le défendeur avait cédé le sujet à la T. pour une somme de 20 000 Rm. C'était bien exact. Sans doute, l'agrément du Ministère de la propagande ne se trouvait pas encore acquis. Mais la loyauté obligeait le défendeur à informer J. sans délai de la cession, au lieu de lui dire seulement, à l'occasion: « *Der lächelnde Attaché kommt jetzt auf uns zu* » (L'attaché souriant vient maintenant à nous), et de ne reconnaître ses obligations par écrit qu'au moment où J. s'est plaint à la T.

et où le présent procès était engagé, qui met en lumière la façon d'agir du défendeur.

Avant tout, le défendeur a cédé ce sujet à la T. comme étant le sien propre, et il s'est ainsi procuré un avantage qui ne lui revenait pas, car, conformément au contrat d'engagement qui le liait à la T., il avait la charge de préparer jusqu'à la phase où ils sont tournés les sujets remis par des tiers à la T., et de leur apporter tous ses soins. A cet effet, il recevait une rémunération supplémentaire allant jusqu'à 3000 Rm. s'il apportait encore quelque idée personnelle. Ne peut être une excuse pour le défendeur le fait d'avoir antérieurement — lorsque le sujet a été apporté par J. — indiqué, par écrit, sur ledit sujet qu'il était de J., si ultérieurement, lors de la vente, le défendeur a omis une telle indication et a alors présenté expressément le sujet comme étant le sien propre.

De tout cela, il résulte que le défendeur a, à maintes reprises, composé des œuvres dont le sujet, ou tout au moins l'idée directrice, avait été imaginé ou fourni par autrui, et il en résulte aussi que, tantôt par désir excessif de se faire valoir, tantôt mû par des considérations d'ordre économique, ledit défendeur a mis son nom en vedette comme étant celui du seul auteur ou d'un coauteur, et ce dans une plus large mesure que ne l'y autorisaient les contrats ou la bonne foi. Mais alors il n'y a pas grand'chose à objecter à la thèse selon laquelle, dans le cas en cause également, le défendeur a adapté l'idée d'un tiers pour un scénario cinématographique et a fait paraître, sous son nom seul, ledit scénario. Cette constatation, jointe aux circonstances mentionnées plus haut en faveur du demandeur, apporte la preuve qu'en fait ledit demandeur a imaginé l'idée directrice sur quoi se fonde le scénario du défendeur et que le témoin E. a transmis cette idée audit défendeur.

Cette constatation étant faite, on n'a pourtant pas encore établi l'existence d'un droit *contractuel* du demandeur.

Car, pour cela, il eût encore fallu constater que le défendeur avait promis au témoin E. de partager avec lui, et à égalité, les honoraires relatifs au scénario. Certes, un tel engagement n'aurait rien eu d'extraordinaire de la part du défendeur — voir les déclarations des témoins Do., H. et J. — mais la grande émotivité du défendeur, laquelle était connue de E., ainsi que l'importance des intérêts en jeu, exigeaient que E. ne se tint pas pour satisfait d'une simple pa-

role prononcée par le défendeur. De même qu'il avait consigné par écrit le contrat passé avec le demandeur, E. devait obtenir du défendeur confirmation écrite de l'accord, faire attester celui-ci de façon tangible ou montrer autrement à son partenaire qu'il ne s'agissait pas seulement de pourparlers, mais bien d'un résultat définitivement acquis. Que E. se soit ainsi comporté, que lui et le défendeur aient regardé leur entretien comme concluant, c'est ce que l'on peut d'autant moins considérer comme prouvé par les seules déclarations dudit E. que, comme on l'a mentionné, celui-ci a des intérêts pécuniaires importants engagés dans le procès et qu'il n'a pas comparu avant le terme de clôture de la Cour, malgré plusieurs invitations.

2. C'est également à bon droit que le *Landgericht* s'est refusé à reconnaître au demandeur une prétention selon le droit d'auteur, du seul fait que le défendeur a utilisé une idée cinématographique conçue par ledit demandeur. Conformément à la loi sur le droit d'auteur littéraire, sont protégés les auteurs d'œuvres littéraires (art. 1<sup>er</sup> de la loi). Mais tout écrit ne jouit pas de cette protection: il doit s'agir vraiment d'une «œuvre littéraire». Il doit y avoir une idée créatrice, c'est-à-dire une pensée constituant le thème de l'œuvre; une création intellectuelle doit s'être produite et cette création doit revêtir une forme, c'est-à-dire que la création doit avoir abouti à un résultat tangible; il faut que la pensée ait reçu une forme personnelle, qu'elle ait été exprimée selon un certain mode d'exécution. Encore que l'on ne doive pas avoir de grandes exigences, ni quant à la pensée ni quant à la forme, et bien qu'en ce qui concerne notamment la forme, la protection ne doive pas dépendre de l'importance du travail consacré à l'élaboration de cette forme, et que, par conséquent, l'on ne doive pas en principe refuser toute protection à un titre de film (*Reichsgericht*, *Ufita*, 1937, 367) ni à ce qu'on appelle un canevas de film, — en opposition à un «treatment» ou à un scénario, — la protection s'arrête pourtant là où l'on ne trouve plus qu'une pensée de tous les jours ou médiocrement originale, et qui n'est revêtue que d'un habit très ordinaire. L'idée du demandeur de faire brûler les escales intermédiaires à un pilote, mû par la jalousie, et de le faire arriver en avance à son port d'attache était une idée personnelle protégeable en soi; elle reprenait le thème souvent traité dans les comédies, où incidents et

quiproquos résultent d'un retard. Seulement, en l'espèce, le héros n'arrivait pas chez lui en retard mais en avance, et le fait qu'il s'agissait d'un aviateur donnait une note moderne à l'anecdote. Cependant, la composition est demeurée embryonnaire et l'on peut même dire que l'idée n'a pas du tout reçu une forme personnelle. Cette forme, c'est le défendeur qui la lui a donnée, en combinant l'idée première avec beaucoup d'autres idées particulières. Ne sauraient entraîner un changement de jurisprudence les considérations de Kopsch (*Der Schutz des filmischen Einfalls*, *Ufita*, vol. 15, année 1942, p. 206), selon lesquelles ce serait souvent l'idée ou la trouvaille primitive qui donnerait précisément naissance à un film très remarquable, si bien que ce serait précisément une telle trouvaille qui mettrait en mouvement d'importantes valeurs économiques. Ce serait imposer des limites insupportables à l'activité créatrice que de soustraire une idée heureuse, mais insuffisamment individualisée au point de vue de la forme, à l'élaboration d'artistes qui, après l'avoir revêtue d'une forme réalisée par eux, en feraient bénéficier la collectivité. Ce faisant, l'on entraverait le progrès artistique et l'on porterait préjudice à la collectivité dans une plus grande mesure que l'on ne servirait les intérêts particuliers. C'est ce que Kopsch lui aussi ne méconnaît manifestement pas. Car, pour accorder la protection du droit d'auteur, il exige non seulement que l'idée cinématographique soit inscrite sur un registre spécial, mais aussi qu'elle soit accompagnée d'un exposé relativement détaillé. C'est pourquoi Müller (*Schutz der Filmidee*, *Ufita*, 1942, p. 328) se refuse également à accorder la protection du droit d'auteur à la seule idée cinématographique.

Pourtant, même si l'idée du demandeur pouvait en soi jouir de la protection selon le droit d'auteur, une telle protection serait ici exclue, du fait que le défendeur a utilisé librement l'idée du demandeur et a réalisé ainsi une création originale (art. 13 de la loi sur le droit d'auteur littéraire). Le défendeur s'est affranchi de la création du demandeur, il a créé quelque chose d'indépendant et d'essentiellement différent. Même si le défendeur s'est inspiré de l'idée du demandeur, celle-ci n'a été utilisée qu'accessoirement dans le scénario du défendeur. Ce n'est pas la jalousie du pilote interrompant son vol, mais les nombreuses circonstances gaies que le défendeur a introduites: le titre *Wer küsst*

*Madeleine?*, l'aventure du criminel Descamps et de Madeleine qui deviennent amis, l'épisode des jeunes mariés en voyage de noce, qui donnent au film son cachet propre. Le film conserverait également son caractère et son effet si l'on substituait au pilote le mécanicien d'une locomotive ou un voyageur de commerce; la présence du pilote ne fait que rendre le sujet plus moderne: elle augmente la force attractive du film. L'on peut donc laisser de côté la question de savoir si une prétention selon le droit d'auteur ne doit pas être refusée au demandeur déjà par la raison que le défendeur n'a pas porté atteinte de façon coupable au droit d'auteur (art. 36 de la loi sur le droit d'auteur littéraire), ledit défendeur ignorant que l'œuvre du demandeur fût protégée.

3. Mais le demandeur peut faire valoir une prétention en invoquant les dispositions relatives aux actes illicites et à la concurrence déloyale. Une telle prétention fondée sur l'article 826 du Code civil et sur l'article 1<sup>er</sup> de la loi sur la concurrence déloyale peut entrer en considération, même si toute prétention basée sur le droit d'auteur fait défaut (Arrêts civils du *Reichsgericht*, vol. 111, p. 234). Ce n'est que dans la mesure où les lois relatives au droit d'auteur excluent, expressément ou par analogie, l'intervention des règles générales du droit civil et de la loi sur la concurrence déloyale, que l'application complémentaire de ces règles n'a pas lieu (Arrêts civils du *Reichsgericht*, vol. 115, p. 184; vol. 120, p. 94). Si l'œuvre créée dans un dessein de concurrence se tient dans les limites permises par le droit d'auteur, son exploitation n'enfreint pas non plus les bonnes mœurs (Arrêts civils du *Reichsgericht*, vol. 121, p. 73). L'on doit toujours alléguer d'autres circonstances de fait particulières pour fonder des prétentions basées sur l'article 826 du Code civil et sur l'article 1<sup>er</sup> de la loi sur la concurrence déloyale (*Reichsgericht*, *Juristische Wochenschrift*, 1928, p. 212). C'est ainsi par exemple que le *Kammergericht* (arrêt du 7 mai 1941) a considéré que l'on pouvait appliquer les règles générales du droit dans le cas où un producteur cinématographique, ayant filmé en toutes ses parties les exercices originaux d'un équilibriste ou les tours d'un prestidigitateur, les avait projetés pour faire recette, privant ainsi ces artistes d'une partie de leur gain. Et il n'en va pas autrement dans le cas où le créateur d'une idée cinématographique, se fiant à l'honorabilité artistique d'un

librettiste connu, lui communique son idée, négocie avec ledit librettiste pour utiliser l'idée en commun, puis voit le même librettiste s'emparer de l'idée pour composer un scénario et bénéficier seul du profit.

Le défendeur s'est rendu coupable, à des fins concurrentielles et intentionnellement, d'un tel acte contraire aux mœurs. Il doit par conséquent réparer le dommage qu'il a causé de ce fait au demandeur.

Mais en ce qui concerne le montant du dommage, le demandeur vise trop haut. Il ne peut exiger que d'être mis dans la situation pécuniaire où il aurait été sans les agissements du défendeur, c'est-à-dire qu'il doit être indemnisé par une somme égale à celle qu'il aurait pu normalement tirer de son idée. Comme on l'a dit plus haut, il s'agit d'une idée qui n'est pas banale et qui a de l'efficacité, mais, d'autre part, d'une idée brute à laquelle tout développement fait défaut. Seul un auteur possédant beaucoup d'imagination et connaissant les ressources qu'offre l'art cinématographique pouvait tirer partie de ce sujet. Ce n'est pas la moitié des recettes ou de la rémunération obtenue pour le scénario, mais une somme fixe de 2000 Rm. — comme celle que, dans son action, le demandeur a fait valoir, à titre d'indemnité partielle il est vrai — que le demandeur aurait pu réellement recevoir en cédant son idée, et c'est là ce qui constitue le montant du dommage qu'il a subi. La prétention émise dans l'action est donc fondée dans toute son étendue, mais la demande reconventionnelle est fondée également en ce que le demandeur ne saurait réclamer plus de 2000 Rm.

Il s'ensuit que le défendeur devait être condamné selon les conclusions de la demande et le demandeur selon les conclusions de la demande reconventionnelle, en tant que cette dernière ne s'avérerait pas mal fondée après la décision accordant 2000 Rm. conformément à la demande.

## Nouvelles diverses

### *Soixante années de protection internationale du droit d'auteur*

Le soixantième anniversaire de sa fondation que célèbre en ce moment la Société britannique des auteurs, et dont nous parlons ci-dessous, correspond à peu près à un autre soixantenaire: celui de la Convention de Berne. Il y a dix ans, à l'occasion du premier demi-siècle d'existence de cet instrument diplomatique, nous avons publié une plaquette commémorative retraçant les principales étapes franchies depuis 1886 par le droit d'auteur international. Entre 1936 et 1945, pour des raisons qui sautent aux

yeux, il n'y a pas eu de conférence de l'Union littéraire et artistique et, dans les circonstances présentes, il est difficile de dire quand et comment reprendra l'activité tendant à reviser et développer le contenu de la Convention de Berne. Nous n'en sommes que plus agréablement surpris de trouver dans la revue *The Author* (fascicule de Pété 1945, p. 61) un fort sympathique article de M. le Dr F. A. Koehne, où ce distingué spécialiste décrit à grands traits la vie de notre Union depuis l'origine jusqu'à nos jours. Pour cela il s'attache, comme nous l'avons fait dans notre publication de 1936, aux dispositions conventionnelles elles-mêmes.

M. Koehne se préoccupe aussi avec raison de l'extension territoriale de l'Union. C'est là un problème qu'il importe de retenir. Au lendemain de la première guerre mondiale, nous avons pu enregistrer plusieurs adhésions, celles notamment de l'Autriche en 1920, de la Pologne en 1920, de la Grèce en 1920, de la Tchécoslovaquie en 1921, de la Bulgarie en 1921, du Brésil en 1922, de la Hongrie en 1922. Tous ces pays, en entrant dans l'Union, lui ont apporté une extension territoriale, attendu qu'aucun d'eux n'englobait des régions qui, avant la guerre de 1914 à 1918, appartenaient à un pays unioniste. (Une seule exception doit être faite pour les provinces allemandes attribuées par le traité de Versailles à la Pologne.) Il serait extrêmement souhaitable que la nouvelle période d'après-guerre, qui s'est ouverte en 1945, fût marquée, elle aussi, par des accessions. L'Europe est unioniste jusqu'à la Russie exclusivement. Mais qui ne voit l'importance du marché russe pour les œuvres littéraires et artistiques? L'entrée de l'U.R.S.S. dans l'Union littéraire et artistique devrait être activement recherchée. Nous avons examiné ce problème dans le *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1944, p. 7, et constaté qu'il offrait évidemment des difficultés. Cependant, en ce qui concerne le droit de traduction, la pratique qui semble s'instaurer dans les rapports russo-suisses (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1945, p. 5, 2<sup>e</sup> col.) permettrait d'entrevoir une solution satisfaisante. M. Koehne exprime naturellement le désir de voir adhérer les États-Unis de l'Amérique du Nord. Ici la question des conditions et formalités est une pierre d'achoppement difficile à écarter. Il semble impossible que l'Union consente à des concessions sur l'une des conquêtes les plus essentielles et les plus utiles du droit d'auteur moderne. Force est donc d'attendre que Washington se rapproche de nous. Manquons-nous, en disant cela, à la déférence due à un grand pays? Nous ne le pensons pas. D'excellents esprits, en Amérique, sont de notre avis; nous sommes fondés à faire cause commune

avec eux et à espérer qu'ils convaincront un jour leurs compatriotes encore attachés à la tradition formaliste. Cette tradition n'est d'ailleurs pas uniquement nord-américaine. On la retrouve vivace et épanouie en Amérique centrale et dans l'Amérique du Sud: les lettres de M. Wenzel Goldbaum dans nos colonnes en témoignent. La protection appelée automatique du droit d'auteur a beaucoup de peine à s'affirmer hors de l'Union; des quatre grands pays non unionistes: les États-Unis, la République Argentine, la Chine et l'U.R.S.S., seule cette dernière connaît le régime conventionnel sur le point qui nous occupe. Si le rapprochement des Conventions de Berne et de Buenos-Aires-La Havane s'est avéré si difficile, c'est en grande partie à cause de la différence fondamentale qui existe entre les deux instruments, quant à la naissance de la protection. Dans ce domaine, nous nous sentons le devoir de repousser tout compromis, persuadés qu'il importe de maintenir intacte une des plus fécondes réformes réalisées par les juristes qui travaillèrent au développement de la Convention de Berne. Cependant, nous ne nous refuserions pas à examiner le rôle que certaines formalités pourraient jouer non pas pour faire naître, mais éventuellement pour modifier après coup le délai de protection. Nous nous expliquons. Dans divers pays, les œuvres anonymes et pseudonymes sont protégées durant X années à partir de la publication, à moins que, au cours de cette période, l'auteur ne soit désigné par son nom patronymique, auquel cas c'est le délai *post mortem* plus avantageux qui intervient. Comment se fera cette désignation? En la manière prévue par la loi répond, par exemple, le législateur suisse, c'est-à-dire, pensons-nous, par une nouvelle édition sous le nom véritable de l'auteur. Or, on pourrait envisager aussi, nous semble-t-il, d'instituer un registre international où les auteurs d'œuvres anonymes et pseudonymes, ou leurs ayants cause, manifesteraient la volonté d'obtenir la protection *post mortem* en annonçant le nom patronymique du créateur de l'œuvre envisagée. Une formalité de ce genre ne serait pas contraire, croyons-nous, à la Convention de Berne; elle aurait l'avantage de favoriser des situations nettes et faciles à constater.

A propos de la deuxième guerre mondiale, M. Koehne remarque que la Convention de Berne a résisté à ce nouvel ébranlement, comme à celui de 1914 à 1918. Un traité plurilatéral ne saurait disparaître parce que la guerre a éclaté entre certains de ses signataires. Cette thèse que le Bureau international a défendue en 1914 et en 1939 (v. *Droit d'Auteur* des 15 septembre 1914, p. 118, et 15 octobre 1939, p. 109) a été reprise par la

législation britannique, écrit M. Koehne, en plein accord avec ce que nous avons cru pouvoir dire nous-mêmes (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1940, p. 6, 2<sup>e</sup> col.). Il ajoute très justement qu'on devra se garder de reprendre, dans le prochain traité de paix, la formule du traité de Versailles (art. 286): la Convention de Paris pour la protection de la propriété industrielle et la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, révisée à Berlin le 13 novembre 1908 et complétée par le Protocole additionnel signé à Berne le 20 mars 1914, seront remis en vigueur. Cette déclaration paraît d'autant plus étrange que les faits s'étaient chargés de la réfuter en quelque sorte par avance. On n'arrive donc pas à comprendre pourquoi les rédacteurs du traité de paix de 1919 se sont ainsi séparés de la réalité qu'ils ne pouvaient tout de même pas supprimer. M. Koehne souhaite que cette erreur ne se reproduise pas dans le prochain traité de paix: elle a été signalée d'une manière suffisamment insistante pour qu'on puisse espérer que les critiques auront servi.

La prochaine conférence de révision ne se profile pas encore à l'horizon diplomatique. Mais elle a donné lieu à d'importants travaux préparatoires, les uns destinés à amender l'acte issu de la Conférence de Rome de 1928, les autres consacrés aux droits dits voisins du droit d'auteur. Ces droits voisins pourraient faire l'objet de conventions connexes à la Convention de Berne. Un programme existe déjà. C'est peut-être de ce côté que se porteront les premiers efforts de l'après-guerre. En tout cas, il y a là une voie à explorer. Après soixante ans, l'immobilisme est loin d'avoir gagné le droit d'auteur international. Signe réjouissant de vitalité et de jeunesse non entamées.

### Grande-Bretagne

#### *Le soixantième anniversaire de la Société britannique des auteurs*

La revue *The Author Playwright and Composer*, fascicule d'été 1945, consacré son article de tête au soixantième anniversaire de la Société britannique des auteurs. Ce jubilé mérite d'être signalé aussi dans une revue de caractère international comme la nôtre. Nous nous permettons donc d'emprunter à notre confrère les quelques dates et faits qui suivent: ils intéresseront certainement nos lecteurs.

En automne 1883, Walter Besant et un petit groupe d'écrivains décidèrent de créer une société qu'ils dénommèrent provisoirement *The Company of authors*. Le but des fondateurs nous paraît fort simple aujourd'hui; à l'époque il révélait une véritable audace, d'ailleurs légi-

time. D'une part, on voulait établir sur une base juste les rapports entre auteurs et éditeurs et, d'autre part, il s'agissait de faire pénétrer dans l'opinion publique l'idée que l'auteur devait recevoir en vertu de la loi la rémunération à laquelle il avait droit. A cette époque, le mécontentement régnait chez les écrivains à cause des habitudes de la majorité des éditeurs. La loi sur le *copyright* de 1842 ne donnait pas satisfaction et la protection internationale des œuvres littéraires et artistiques était encore embryonnaire, prévus tout au plus dans quelques traités bilatéraux d'une efficacité limitée. (A ce sujet, notre plaquette commémorative publiée en 1936 à l'occasion du cinquantième de la Convention de Berne donne des renseignements qui concordent absolument avec l'appréciation contenue dans la revue *The Author*.) Malgré l'obstruction de leurs adversaires et l'inertie de la plupart des auteurs, Besant et ses amis persévérèrent et avant la fin de 1884 la compagnie des auteurs s'organisa définitivement sous le nom de *The Incorporated Society of authors*. Lord Tennyson en accepta la présidence; une commission administrative fut constituée, ayant à sa tête Walter Besant. Les années qui suivirent furent remplies par une activité d'ordre général, la société ayant saisi de ses recommandations les Conférences littéraires de Berne et de Paris, sans qu'elle ait négligé d'ailleurs de conseiller ses membres dans leurs affaires de droit d'auteur. Le succès et le prestige ne tardèrent pas à venir. En 1889, la liste des sociétaires comprend près de 400 noms; l'année suivante paraît le premier numéro de *The Author* sous la direction de Walter Besant. A la mort de Tennyson en 1892, l'élection d'un nouveau président causa quelque embarras. Les avis étaient partagés: Swinburne et Meredith avaient chacun leurs partisans. Finalement, le second fut élu. Peu de mois auparavant, le secrétaire de la société, Sir Squire Sprigge, s'était retiré: M. G. Herbert Thring lui succéda dans ces fonctions pendant de longues années jusqu'en 1929. Actuellement, le secrétariat est confié à M. Kilham Roberts, avec qui le Bureau international entretient les plus agréables relations, conformément à la tradition établie du temps de M. Thring. A la mort de Besant, en 1904, la société compte déjà 1500 membres et cinq ans plus tard, au 25<sup>e</sup> anniversaire de la fondation, le chiffre des adhérents s'élève à 2000. A la même époque Meredith étant décédé, Thomas Hardy prend la présidence, où il reste jusqu'en 1928. Les premières années du XX<sup>e</sup> siècle sont marquées par un labour intense: il faut préparer la Conférence diplomatique de l'Union littéraire et artistique, qui s'est tenue à Berlin en 1908 et qui a donné à

la Convention de Berne sa forme actuelle; sur le terrain national, la réforme de la législation britannique sur le *copyright* est ensuite entreprise: il importe de mettre le droit interne en harmonie avec le droit conventionnel révisé. Ce but est atteint: le *Copyright Act* britannique du 16 décembre 1911 entre en vigueur le 1<sup>er</sup> juillet 1912, c'est-à-dire le jour même où la Convention de Berne révisée à Berlin devient exécutoire en Grande-Bretagne. La société, sans être entièrement satisfaite de la nouvelle loi, constate néanmoins que de sérieux progrès ont été réalisés. En 1914 intervient un changement de nom: l'*Incorporated Society of authors* s'appellera désormais *The Incorporated Society of authors, playwrights and composers*, afin de mieux mettre en lumière qu'elle ne groupe pas seulement des auteurs littéraires, mais aussi des compositeurs de musique. Ces deux catégories de créateurs ont, l'une et l'autre, leur commission dans le cadre de la société générale. Une sous-commission cinématographique est aussi formée. La première guerre mondiale n'arrête pas l'essor de l'organisation professionnelle des auteurs britanniques: le total de 2500 adhérents est dépassé en 1919. Puis viennent de nouveaux travaux préparatoires pour une Conférence internationale: celle de Rome en 1928. A partir de 1931, nous assistons à un mouvement fort intéressant de décentralisation: les écrivains de théâtre s'organisent en une ligue des dramaturges britanniques; en 1937, c'est le tour des scénaristes cinématographiques (*Screenwriters*); en 1944 enfin, les compositeurs de musique se constituent en une guilde distincte, toujours, bien entendu, sous l'égide de la société que l'on pourrait appeler maintenant confédérale. Celle-ci compte actuellement près de 4000 membres, presque dix fois plus qu'en 1889. C'est un succès remarquable, dû au talent et à la persévérance de ceux qui se vouèrent à la grande et belle tâche de grouper les auteurs britanniques en une communauté professionnelle. Nous avons cité les noms des premiers présidents: Tennyson, Meredith, Thomas Hardy. En 1928, le flambeau passe aux mains de Sir James Barrie, en 1937 en celles de M. John Masefield, qui le tient encore aujourd'hui, ayant à ses côtés M. Kilham Roberts.

C'est donc aux dirigeants actuels de l'*Incorporated Society of authors, playwrights and composers* que nous présentons nos félicitations et nos vœux, en associant à cet hommage les disparus qui ont bien mérité de la cause des auteurs. On dit volontiers que le passé est un gage de l'avenir. Cette parole, appliquée à la société jubilaire, autorise une confiance et un optimisme sans réserve.