

# LE DROIT D'AUTEUR

Revue du Bureau de l'Union internationale  
pour la protection des œuvres littéraires et artistiques

Paraissant à Berne le 15 de chaque mois

## SOMMAIRE

### PARTIE OFFICIELLE

**LÉGISLATION INTÉRIEURE: JAPON.** Ordonnance ministérielle concernant l'enregistrement et la protection des droits d'auteur cédés aux étrangers (n° 272, du 16 juillet 1949), p. 37.

### PARTIE NON OFFICIELLE

**ÉTUDES GÉNÉRALES: Cinématographie et droit d'auteur dans les pays unionistes (M. V.), cinquième article, p. 38.**

**CORRESPONDANCE:** Lettre de l'Amérique latine (Dr Wenzel Goldbaum). La première loi sur le droit d'auteur au Paraguay, p. 43. — Lettre des États-Unis (Richard S. Mac Cartney). **SOMMAIRE:** Questions internationales, projets de lois, jurisprudence, bibliographie, p. 46.

**JURISPRUDENCE: FRANCE.** Contrat d'édition. Chiffre du tirage déterminé par l'éditeur. Mise au pilon d'une partie de l'édition. Exemplaires restant à la disposition de la clientèle: Nombre suffisant. Pas de faute imputable à l'éditeur, p. 48.

## PARTIE OFFICIELLE

### Législation intérieure

#### JAPON

#### ORDONNANCE MINISTÉRIELLE

CONCERNANT L'ENREGISTREMENT ET LA PROTECTION DES DROITS D'AUTEUR CÉDÉS AUX ÉTRANGERS

(N° 272, du 16 juillet 1949.)<sup>(1)</sup>

Conformément au décret concernant les ordonnances à édicter ensuite de l'acceptation de la Déclaration de Potsdam (Décret Impérial n° 542, de 1945), le Ministère promulgue la présente ordonnance.

#### Objet

ARTICLE PREMIER. — L'objet de la présente ordonnance est de prendre des mesures en vue des demandes obligatoires d'enregistrement des cessions de droits d'auteur à un étranger, par une personne (ci-après désignée comme «la personne obligée») qui, dans les contrats concernant les droits d'auteur appartenant à des étrangers tels qu'ils ont été autorisés par le Commandant en chef des forces alliées, se trouve obligée de céder à un étranger des droits concernant une œuvre de traduction, ainsi qu'il est prévu dans la loi sur le droit d'auteur (loi n° 39, de 1899, y compris les décrets promul-

gués pour l'exécution de ladite loi) et en vue de la protection, conformément à la loi sur le droit d'auteur, des droits d'auteur qu'un étranger a acquis par contrat.

#### Définition

ART. 2. — Au sens de la présente ordonnance, sera considérée comme «étranger» une personne qui est titulaire du droit d'auteur originaire et qui est partie à un contrat, tel qu'il est prévu à l'article précédent (désigné ci-après comme «le contrat») et qui, dans le contrat, a acquis des droits concernant une œuvre de traduction ainsi qu'il a été prévu dans la loi sur le droit d'auteur.

#### Protection des droits d'auteur acquis par des étrangers

ART. 3. — La présente ordonnance s'appliquera au droit d'auteur qu'un étranger a acquis par contrat, et avec la loi sur le droit d'auteur (à l'exclusion des dispositions de l'article 28).

#### Demande obligatoire d'enregistrement

ART. 4. — La personne obligée devra, conformément aux dispositions de la loi sur le droit d'auteur, déposer une demande d'enregistrement de la cession du droit d'auteur concernant une œuvre de traduction, dans les vingt jours qui suivront la publication de ladite œuvre de traduction (dans les vingt jours qui suivront la promulgation de la présente ordonnance, au cas où ladite œuvre de traduction aura été publiée avant la promulgation de la présente ordonnance) et conformément aux clauses du contrat.

#### Demande d'enregistrement écrite

ART. 5. — (1) Dans la demande écrite prévue à l'article précédent, on devra indiquer, en dehors des données mentionnées dans l'article 2 (2) du règlement d'exécution de la loi sur le droit d'auteur (Décret du Ministère de l'Intérieur n° 18, de 1931; désigné ci-après comme «le Règlement»), le nom et l'adresse ainsi que la nationalité de l'étranger auquel le droit d'auteur doit être cédé.

(2) Pour chaque cession séparée, on devra établir trois exemplaires, en japonais et en anglais, de la demande écrite, prévue au précédent alinéa.

#### Spécifications de l'œuvre

ART. 6. — (1) Dans les spécifications à annexer à la demande écrite d'enregistrement mentionnée à l'article 4 de la présente ordonnance et prévue à l'article 5 du Règlement, on devra indiquer, en dehors des données mentionnées à l'article 5 du Règlement, les données mentionnées ci-dessous:

- 1° date à laquelle le contrat a été conclu;
- 2° nom et nationalité de l'auteur de l'œuvre originaire;
- 3° titre, année de publication, nom et adresse de l'éditeur de l'œuvre originaire.

(2) On devra établir trois copies, en japonais et en anglais, des spécifications prévues à l'alinéa précédent.

#### Taxe d'enregistrement, etc.

ART. 7. — La taxe et les autres frais d'enregistrement seront à la charge du requérant.

<sup>(1)</sup> D'après un texte anglais, obligamment fourni par le Ministère de l'Éducation du Japon, à Tokyo.

*Notification spéciale*

ART. 8. — (1) Le Ministre compétent notifiera l'enregistrement au requérant, au moyen d'une lettre en deux exemplaires, écrite en japonais et en anglais, conformément aux dispositions de l'article 9 du Règlement.

(2) Lorsque le requérant aura reçu du Ministre compétent les deux exemplaires susmentionnés de la lettre écrite en japonais et en anglais, il en devra envoyer rapidement (*promptly*) un exemplaire en japonais et en anglais à l'autre partie contractante.

*Disposition pénale*

ART. 9. — Celui qui aura enfreint les dispositions de l'article 4 sera passible d'un emprisonnement n'excédant pas trois ans ou d'une amende n'excédant pas cinquante mille yen (Y 50 000), ou des deux peines.

*Disposition additionnelle*

La présente ordonnance entrera en vigueur à partir du jour de sa promulgation.

## PARTIE NON OFFICIELLE

## Études générales

## Cinématographie et droit d'auteur dans les pays unionistes

*(Cinquième article) (1)*

## France

En France, les textes fondamentaux sur le droit d'auteur datent, on se le rappelle, du XVIII<sup>e</sup> siècle (13-19 janvier 1791, 19-24 juillet 1793); mais si anciennes qu'elles soient, certaines dispositions générales contenues dans ces lois ont permis à la jurisprudence d'assurer une protection satisfaisante en matière de cinématographie, qu'il s'agisse des productions de l'écran justiciables du droit d'auteur ou des œuvres originaires utilisées par les créateurs de films.

*Protection des productions cinématographiques*

En dépit de certaines apparences, la notion d'*objet* protégé se trouve, ici, assez nettement définie, grâce aux principes généraux posés par la loi fran-

çaise. En son article 7, le texte des 19-24 juillet 1793 emploie une formule particulièrement heureuse et prévoyante, en visant «toutes les productions de l'esprit ou du génie qui appartiennent aux beaux-arts». Cette formule n'a pas cessé d'être actuelle. En 1862, M<sup>e</sup> Rendu, dans un mémoire présenté à la Cour de cassation, notait déjà que, pour être protégeable, une œuvre devait réunir deux caractères: être une création de l'esprit et appartenir au domaine de l'art; et il ajoutait que «les *objets d'art*, ainsi justement qualifiés à raison de leur forme et de leur beauté même, si l'on pouvait supposer qu'ils fussent le produit inintelligent et fatal du pur fonctionnement d'une machine, ne seraient plus des créations de l'esprit, ni, par suite, des *œuvres d'art*». En 1948, à la Conférence de Bruxelles, M. Marcel Plaisant, Délégué de la France, remarquait que «si l'on parle d'œuvres littéraires et artistiques, c'est déjà là un terme qui indique qu'il s'agit de création personnelle dans le domaine des lettres et des arts». Et il spécifiait que c'était bien ainsi qu'il convenait d'interpréter le texte de la Convention de Berne révisée.

On voit donc que la conception française, qui s'est exprimée clairement dès 1793, est demeurée, depuis, en accord avec la pensée juridique du pays qui l'a vu naître, et s'est trouvée conforme à la Convention de Berne apparue environ un siècle plus tard. Sans doute, les interprétations jurisprudentielles d'un texte non ambigu ont-elles présenté quelques fluctuations, mais celles-ci ne font en somme que marquer certains tâtonnements dans la recherche d'une précision et d'une adéquation croissantes.

Il est clair, en effet, que la loi de 1793 doit s'appliquer à toutes les productions cinématographiques protégeables selon le droit d'auteur (catégories *b* et *c* de notre introduction) (1), mais qu'en revanche, il faut exclure du bénéfice de cette loi tous les films qui manquent de caractère personnel, littéraire ou artistique (catégorie *a* de notre introduction).

Il est vrai que d'autres opinions semblent avoir été formulées à propos des photographies, dans des cas analogues à ceux qui se présentent en cinématographie et avant que n'apparût le film. Pouillet n'a-t-il pas déclaré qu'«on ne pouvait sortir de cette alternative: ou refuser à toute photographie le titre d'œuvre artistique ou l'accorder à toutes», parce qu'en dehors de cela, «il n'y aurait qu'arbitraire»? Mais la notion de

photographie qu'envisageait alors Pouillet ne comprenait précisément — et comme il le dit lui-même — que des productions où entrait *nécessairement* une activité créatrice de l'opérateur. Seulement, depuis Pouillet, on a connu d'autres photographies ou des cinéphotographies obtenues par des procédés complètement *automatiques*, ce qui change essentiellement la portée et la signification du terme tel qu'on le comprenait jadis et même naguère. Dans l'état actuel de la technique, Pouillet ne prétendrait certainement pas que les «photocopies» sont des productions protégeables selon le droit d'auteur; et le célèbre juriste était trop averti pour ne point chercher le critère de la protection, dans l'activité humaine qui aboutit à la photographie et non dans le processus physique grâce auquel se fixe l'image. Sans doute, la *valeur* de l'activité personnelle et artistique qui entre en jeu est-elle hors de cause, mais la *présence* d'une telle activité est nécessaire pour que puisse être invoquée la protection selon le droit d'auteur.

C'est pourquoi, après une courte période d'hésitation, la jurisprudence a admis que le juge du fait devait rechercher si une telle activité avait été présente ou absente dans la production de la photographie et que, de son appréciation souveraine sur ce point, résultait l'application ou la non-application de la loi de 1793 à l'image en cause (arrêt de la Cour d'appel de Paris, du 10 avril 1862, confirmé par la Cour de cassation le 28 novembre de la même année). La protection a été accordée plus ou moins largement ou heureusement, mais, à part quelques exceptions peu nombreuses, c'est toujours le même principe fondamental qui a guidé le juge. Après avoir été, en général, bien restrictifs, les tribunaux sont peut-être devenus maintenant un peu trop généreux, comme ce fut, par exemple, le cas dans l'espèce jugée le 5 mai 1943 par la Cour d'appel de Paris (1), où la protection fut accordée à des photographies de documents historiques; mais, là encore, le même principe a été invoqué, puisque le juge a bien constaté que le photographe avait *incontestablement* fait preuve d'une activité personnelle et artistique.

Ce qui est vrai de la photographie l'est aussi de la cinéphotographie. Pour toutes les productions cinématographiques où intervient un effort créateur de caractère artistique, la loi de 1793 doit nécessairement s'appliquer sans distinc-

(1) Voir *Droit d'Auteur* des 15 juillet, 15 août et 15 novembre 1950, p. 76, 85 et 121, et 15 février 1952, p. 16.

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1950, p. 77, 3<sup>e</sup> col.

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1944, p. 20.

tion, qu'il s'agisse d'œuvres majeures ou mineures, de films documentaires ou d'imagination, de bandes muettes ou sonores; et la loi française ne prévoit, pour toutes ces productions, qu'une seule forme de protection.

Malgré son laconisme, le texte de 1793 ne se prête guère non plus à plusieurs interprétations quant aux *sujets* de la protection, bien que, sur ce point encore, on ait pu parfois s'écarter quelque peu du droit chemin. Toutefois, un examen attentif de la question montre que les déviations observées sont en somme moins marquées que ne le suggérerait une vue superficielle et qu'elles sont, en tout cas, moins considérables que ne pourrait le faire croire l'interprétation tendancieuse de certaines décisions jurisprudentielles.

Et d'abord, dans la doctrine, la thèse du producteur-auteur n'a pas rencontré, en France, de nombreux défenseurs. Cette thèse se trouve principalement soutenue dans un ouvrage de langue française, mais d'auteur polonais, M. Ruskowski, dont l'exposé net et brillant constitue, nous semble-t-il, l'un des meilleurs documents de base pour réfuter les opinions qui y sont émises à ce sujet; le producteur cinématographique (personne physique ou morale) y est présenté comme «seul et unique auteur de l'ensemble de l'œuvre cinématographique». En revanche, dans un livre récent<sup>(1)</sup> qui défend la thèse généralement adoptée par la doctrine française, M. H. Desbois, faisant allusion au cas le plus souvent réalisé, où la production est assurée par une société, spécifie bien que: «Les personnes morales comme telles ne peuvent être investies à titre originaire des prérogatives d'auteur, parce que la fiction ne peut leur prêter l'aptitude à faire acte de création intellectuelle». Une société «ne pourra se prévaloir des prérogatives d'auteur que par voie de transfert».

De son côté, quoi qu'on en ait pu dire et quelles qu'aient été ses tendances momentanées, la jurisprudence française n'a jamais admis, en ses instances supérieures, la théorie absolue du producteur-auteur. Cette thèse est manifestement incompatible avec la loi, qui spécifie que la protection s'applique aux auteurs mêmes, en tant que créateurs de l'œuvre, dans l'ordre littéraire ou artistique, ce qui ne permet même pas une interprétation aussi large que celle dont on pourrait peut-être se réclamer à propos de l'article 14 de la Convention de Berne

revisée, où l'on parle de «protection de l'œuvre cinématographique».

Trois affaires particulièrement caractéristiques montrent bien le cheminement de la pensée jurisprudentielle en la matière et sa tendance progressive vers une interprétation non ambiguë de la loi: ce sont, par ordre chronologique, celle du film *Mascarade*, produit par la Société Tobis Sacha; celle du *Cinéma Mathieu* de Marseille; et celle du film *Un seul amour*, qui a mis aux prises Pierre Blanchar, Bernard Zimmer, Arthur Honegger d'une part, et la Société Gaumont d'autre part.

Dans l'affaire du film *Mascarade*, la thèse adoptée par le juge des référés (ordonnance Frémicourt, du 19 mars 1935)<sup>(1)</sup> fut confirmée par la Cour d'appel de Paris, le 16 mars 1939<sup>(2)</sup>, mais infirmée, tout au moins partiellement, par la Cour de cassation, le 10 novembre 1947<sup>(3)</sup>. L'ordonnance des référés ainsi que l'arrêt de la Cour d'appel posaient notamment la question de savoir si, «en dehors du droit moral non en cause, la qualité d'auteur à laquelle prétendait la société cinématographique, dans sa requête, était oui ou non fondée, ce qui conduisait à prendre parti sur la question des droits patrimoniaux du producteur d'un film». La réponse des juges fut la suivante: «Le producteur du film *Mascarade* (la Société Tobis Sacha) doit être considéré comme *auteur* de ce film, œuvre nouvelle, élaborée grâce à un choix, à la mise en marche, à la coordination et au contrôle exercés par la société intimée sur tous les éléments artistiques et techniques qui y sont indivisiblement incorporés; qu'à supposer que, parmi les diverses opérations ayant concouru à la création du film, certaines, d'un caractère non pas matériel mais purement intellectuel, puissent en être dissociées pour conférer à ceux qui les ont effectuées, des prérogatives personnelles, les droits d'auteur se trouveront encore, dans le seul patrimoine du producteur, soit à raison de *contrats de louage de services*, soit parce que *des cessions de tous droits pécuniaire auraient eu lieu* (nous soulignons), aussi bien pour le droit de représentation que pour celui d'édition, droits inséparables l'un de l'autre en la matière... Que pour un film qui n'utilise aucune œuvre préexistante, le producteur, c'est-à-dire la personne physique ou morale dont la profession est de réaliser des ouvrages cinématographiques, se manifeste incontestablement par une

activité créatrice dans l'ordre de l'intelligence conforme à celle qu'on exige de tout auteur... Considérant qu'en définitive aucune raison n'empêche de reconnaître au producteur la qualité d'auteur, si on a soin de ne pas le confondre avec le simple bailleur de fonds... Que si l'œuvre littéraire est, par exception, collective, l'œuvre filmée l'est de plus en plus fréquemment et que rien ne s'oppose à ce que les droits patrimoniaux nés de la création intellectuelle d'un film soient conférés aux dirigeants d'une société signataire de l'ouvrage...»

Sans doute, l'arrêt du 16 mars 1939, intervenant après l'ordonnance des référés de 1935, orientait-il la jurisprudence vers la thèse du producteur-auteur, mais il était loin d'aller jusqu'au bout dans cette voie. Tout d'abord, il réservait le droit moral; et pour ce qui était du droit pécuniaire, s'il admettait que le producteur (personne physique ou morale) pouvait être considéré comme un auteur et même comme un auteur privilégié, il n'allait pas jusqu'à affirmer que le producteur fût le seul auteur du film: d'après cet arrêt, le producteur n'est auteur que pour autant qu'en dehors de son rôle d'entrepreneur, il a exercé, dans la réalisation du film, une activité créatrice «conforme à celle qu'on exige de tout auteur»; on réclame donc de lui *un apport non seulement intellectuel, mais encore de caractère artistique*. De plus, l'arrêt relève que le producteur ne possède pas toutes les prérogatives d'auteur à titre originaire, mais que certaines d'entre elles lui sont acquises à titre dérivé, ce qui suppose l'existence d'autres auteurs cédant au producteur le droit qui naît sur leur propre tête. D'ailleurs, en cette affaire, il s'agissait plutôt de donner au producteur le moyen de grouper efficacement tous les droits sur l'œuvre cinématographique, en vue d'en assurer la protection; il s'agissait de faire du producteur un auteur *apparent*, et non de lui accorder *originellement* tous les droits.

Toutefois, l'on est bien obligé de reconnaître que l'ordonnance Frémicourt, et l'arrêt de la Cour d'appel qui la confirma, risquaient d'être interprétés dans un sens qui n'était pas exactement le leur, et certains jugements rendus par des instances inférieures ont montré que cette crainte n'était pas vaine<sup>(1)</sup>. Mais l'arrêt de la Cour de cassation, du 10

(1) Voir notamment dans le *Droit d'Auteur*, 1939, p. 89, un arrêt du Tribunal de commerce de la Seine, du 24 mai 1938, qui émet l'opinion que le producteur du film doit être considéré comme l'auteur de l'œuvre créée.

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1935, p. 104, 3<sup>e</sup> col.

(2) *Ibid.*, 1939, p. 78.

(3) *Ibid.*, 1948, p. 72.

(1) *Le droit d'auteur*, par H. Desbois, Dalloz, 1950.

novembre 1947<sup>(1)</sup>, rectifiant la thèse de la Cour d'appel, a heureusement précisé le point de vue de la jurisprudence française, en marquant «que la prétention de la société productrice du film à être l'unique auteur de toute œuvre cinématographique par elle éditée était très sérieusement contestée et qu'en assimilant de façon générale l'œuvre cinématographique composée en collaboration, à une œuvre collective ou à une œuvre de commande, ... l'arrêt attaqué se met en opposition avec le droit coutumier qui prend en considération les circonstances propres à chaque espèce et les conventions intervenues, et, de même, en déclarant indivisibles, en la matière, les deux monopoles que les lois de 1791 et de 1793 ont créés indépendants».

De cet arrêt de la Cour de cassation, comme d'un arrêt de la Cour d'appel de Paris du 15 avril 1943<sup>(2)</sup>, il résulte que si la société productrice peut être considérée, en pratique, comme *titulaire apparent* des droits pécuniaires, cette présomption ne saurait préjuger de la question de fond relativement à la qualité d'auteur: dans cette œuvre de collaboration qu'est le film, il convient d'attribuer, à chacun, des droits correspondant à son apport, sans admettre surtout, *a priori*, que le producteur est l'auteur unique.

Dans la seconde affaire, celle du *Cinéma Mathieu*, où les trois instances se sont prononcées dans le même sens, le Tribunal civil de Marseille, en son jugement du 27 avril 1942<sup>(3)</sup>, s'est opposé à la prétention du défendeur, qui soutenait que «la création d'un film donne au producteur seul la qualité d'auteur, même lorsque ledit producteur a dû faire appel à de nombreux collaborateurs pour la réalisation matérielle, artistique et technique de son œuvre».

Par son arrêt du 16 mars 1943<sup>(4)</sup>, la Cour d'Aix-en-Provence a confirmé le jugement du Tribunal de Marseille, marquant que si, «en raison de son caractère original et du travail intellectuel qu'il exige, le film doit être considéré comme une véritable création, comme une œuvre d'art nouvelle et si, à ce titre, le producteur d'un film a la qualité d'auteur», il n'est pourtant pas le seul auteur de ce film.

Et, le 20 décembre 1949, la Cour de cassation, rejetant le pourvoi formé contre l'arrêt susmentionné de la Cour d'Aix, a déclaré qu'«en principe et *a priori*, le

producteur ne saurait être considéré comme l'auteur unique de l'œuvre représentée»<sup>(1)</sup>.

Dans la troisième affaire, celle du film *Un seul amour*, le Tribunal de la Seine a précisé qu'il est admis en jurisprudence que le film, véritable création intellectuelle, résultant d'activités artistiques très diverses, est, non pas une œuvre de commande, ni une œuvre collective où le travail de chacun des collaborateurs intellectuels est absorbé sous le nom d'un seul: inspirateur ou éditeur, mais que, tout au contraire, c'est une œuvre de collaboration dans laquelle chaque participant, s'il est un créateur d'art, conserve son individualité propre et, par voie de conséquence, le droit de se prévaloir des dispositions légales relatives à la protection de la propriété littéraire ou artistique; attendu que le nombre des créateurs d'art ayant participé à un film est essentiellement variable suivant les cas d'espèces; que rentrent cependant dans cette catégorie, généralement, les auteurs du scénario, du découpage littéraire, de la mise en scène et de la musique, dont les noms et la qualité figurent sur le générique du film et les affiches de publicité...».

Et la Cour d'appel de Paris, confirmant ce jugement<sup>(2)</sup>, a marqué que «loin d'être un subalterne, à qui serait refusée toute initiative, le metteur en scène intervient au cœur même de l'œuvre cinématographique; que chargé de transformer en images le scénario, d'y adapter le dialogue et de veiller au rythme de la succession des scènes, comme au choix des prises de vue, il participe essentiellement à la création artistique du film; qu'il est d'ailleurs usuel et légitime de désigner, par abréviation et métonymie, comme étant l'œuvre de tel metteur en scène, ce qui est en réalité l'œuvre de plusieurs; considérant que le producteur, surtout lorsqu'il est une société commerciale, astreinte comme telle à la loi du profit, ne fait pas nécessairement œuvre créatrice, qu'il est sans intérêt de rechercher si, en l'espèce, la société a participé comme coauteur à la création du film litigieux, un seul des coauteurs ne pouvant imposer aux autres la dénatura-tion de l'œuvre achevée et déjà soumise au public...».

En son état actuel, la jurisprudence française considère donc l'œuvre cinématographique comme une œuvre de collaboration, indivise par sa nature, où cha-

que coauteur travaille en harmonie avec les autres, dans un dessein commun et dans un esprit de mutuel respect pour les intérêts de chacun. Parmi les coauteurs, on admet tous ceux qui ont apporté à l'œuvre une activité créatrice dans l'ordre artistique, qu'il s'agisse du scénariste, du dialoguiste, du compositeur de musique, du metteur en scène, etc. et même, éventuellement, du producteur, si son activité organisatrice se double d'un apport artistique. Mais ce dernier ne saurait être considéré comme se substituant fictivement aux autres coauteurs dont il n'acquiert les droits pécuniaires que grâce à une cession expresse, le droit moral, incessible, demeurant réservé. Quant aux auteurs des œuvres préexistantes qui ont été adaptées ou reproduites dans le film, ils ne sont pas considérés comme coauteurs de l'œuvre cinématographique, et c'est sous une autre forme qu'ils peuvent faire valoir leurs droits (voir, ci-dessous, le paragraphe intitulé «Protection des œuvres adaptées ou reproduites par la cinématographie»).

S'agissant du *contenu* de la protection, les coauteurs de l'œuvre cinématographique jouissent des mêmes droits que les auteurs des œuvres littéraires et artistiques en général. Leur droit pécuniaire comprend notamment une faculté de reproduction et une faculté de représentation ou d'exécution, qui sont distinctes et indépendantes<sup>(1)</sup>. Les prérogatives morales restent aux mains du titulaire originaire, qui peut les faire valoir, même vis-à-vis du producteur auquel ont été cédés les droits patrimoniaux; mais l'exercice de ces prérogatives se trouve limité par la nature de l'œuvre cinématographique, par son caractère de production indivise. La question est assez délicate et le juge doit apprécier les circonstances du cas. Dans ses conclusions devant la Cour d'appel de Paris, à propos de l'affaire susmentionnée du film *Un seul amour*, l'avocat général Dupin a rappelé que «le droit moral, destiné à assurer la protection du créateur intellectuel et le respect de la personnalité artistique ne peut être cédé... Aussi les coauteurs conservent, par la force des choses, un contrôle absolu et sans limitation sur l'intégrité de leur œuvre. Eux seuls ont qualité pour dire si une coupure, même bénigne, devient la mutilation de leur pensée et est susceptible de porter atteinte à leur réputation. Toutefois, ce droit moral, aussi personnel,

(1) Voir *supra*, affaire du film *Mascarade*, arrêt de cassation.

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1948, p. 8 et 72.

(2) *Ibid.*, 1943, p. 80.

(3) *Ibid.*, p. 35.

(4) *Ibid.*, p. 57.

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1950, p. 117, commentaire de M. Louis Vaunois.

(2) Arrêt du 14 juin 1950; voir *Droit d'Auteur*, 1951, p. 131.

aussi inaliénable, aussi respectable qu'il soit, a une limite, lui aussi. Sans doute, un auteur ne peut pas donner une autorisation générale et absolue à un tiers de disposer de son œuvre comme il l'entendra, de la dépouiller de sa pensée, de transformer totalement son œuvre, parce que s'il en était ainsi, l'auteur aliénerait sa personnalité et l'œuvre artistique ou littéraire ne serait plus protégée. Mais, une fois que l'auteur a consenti des coupures, des modifications qu'il a précisées lui-même jusqu'aux plus petits détails, il ne peut plus revenir sur cette décision en invoquant le droit moral, puisque c'est lui-même qui, dans une certaine mesure, a procédé à cette modification, et il ne peut plus désormais s'opposer aux coupures et aux modifications qu'il a librement consenties...»

Au demeurant, la jurisprudence semble s'orienter de plus en plus vers une reconnaissance large et efficiente du droit moral des coauteurs, chaque fois qu'il s'agit pour eux d'intérêts légitimes qui auraient pu être respectés sans que la production et l'exploitation du film en subissent de trop grands préjudices. Deux affaires récentes sont, à ce sujet, bien caractéristiques: celle du film *Un seul amour*, déjà mentionnée à d'autres titres, et celle du film *Les enfants du Paradis*.

Dans la première espèce, un metteur en scène notamment, qui, aussi bien par son activité créatrice que par les clauses de son contrat avec le producteur, ne pouvait pas ne pas être considéré comme coauteur du film, s'est opposé à ce que ledit producteur fit certaines coupures à la bande de projection, du moment que son nom à lui, metteur en scène, continuait à figurer sur l'écran. Le producteur passa outre et projeta le film coupé, sans supprimer le nom du coauteur. Le Tribunal civil de la Seine a condamné ledit producteur à des dommages-intérêts, en considérant notamment que «le droit moral est destiné à assurer à l'auteur ce qu'il a de plus précieux, le respect de sa personnalité...; qu'il est, par essence même, perpétuel et incessible...; qu'il ne peut non plus faire l'objet d'une cession qui donnerait à l'acquéreur la possibilité de modifier ou de transformer l'œuvre de l'auteur contrairement aux intentions de ce dernier» (arrêt du Tribunal de la Seine, du 6 avril 1949) <sup>(1)</sup>. Considérant «que le producteur avait ainsi méconnu ses obligations contractuelles et légales», la Cour d'ap-

pel confirma le jugement précédent, par arrêt du 14 juin 1950 <sup>(2)</sup>.

Dans la seconde espèce, un metteur en scène et un dialoguiste se sont également opposés à d'importantes coupures d'un film, lesquelles avaient été pratiquées sans leur autorisation. Le Tribunal civil de la Seine, considérant que, «quelles que soient les conventions intervenues, C., metteur en scène, et P., auteur du scénario et des dialogues, sont incontestablement, en l'espèce, des créateurs intellectuels, dont le travail et le talent ont contribué à faire des *Enfants du Paradis* une œuvre d'art; que s'ils ont abandonné à la Société X. tous leurs droits d'édition, de reproduction ou de représentation... ils n'ont pu céder que leurs droits patrimoniaux; que ces droits patrimoniaux ne constituent pas la seule prérogative attachée à la personne du créateur de l'œuvre d'art; qu'il en est une autre, par essence perpétuelle et incessible, puisque destinée à assurer la protection de la personnalité de l'artiste, c'est le droit moral; attendu que C. et P. n'ont pas pu renoncer à se prévaloir des atteintes portées à ce droit moral... qu'ils sont seuls juges de l'étendue et de la gravité de ces atteintes et de l'opportunité de saisir les tribunaux pour demander réparation du préjudice qu'ils estiment avoir subi; attendu qu'en présentant au public un film comportant des coupures d'une telle importance... sans s'être assuré au préalable du concours ou tout au moins du consentement de C. et P., la Société X. a commis une faute engageant sa responsabilité...»

Ces deux arrêts semblent assez nets pour se passer de commentaires.

Quant à la durée du droit des coauteurs, elle est normalement, pour toutes les œuvres cinématographiques protégées, de 50 ans après la mort du dernier des coauteurs survivants; à quoi il faut ajouter les prolongations, variables selon les cas, à raison des deux guerres mondiales.

#### *Protection des œuvres adaptées ou reproduites par la cinématographie*

L'auteur a le droit d'autoriser l'adaptation de son œuvre ou de s'y opposer. Grâce à cette prérogative et par le jeu des contrats qui en disposent, les œuvres littéraires et artistiques peuvent être efficacement protégées contre l'adaptation cinématographique, bien que soit controversée la question de savoir si les auteurs de ces œuvres originaires pos-

sèdent également la faculté de s'opposer à la présentation ou à l'exploitation de films tirés desdites œuvres.

Notons qu'en tout cas, ce droit d'adaptation ne porte que sur la création de forme et non sur le sujet de l'œuvre qui, lui, est librement utilisable (voir Tribunal de la Seine, 21 décembre 1933; *Droit d'Auteur*, 1934, p. 78).

L'auteur possède aussi un droit de reproduction cinématographique <sup>(1)</sup> de son œuvre, à quoi s'ajoute le droit de présentation de la reproduction cinématographique. Ces deux droits (reproduction et présentation) ont été parfois confondus par la jurisprudence, mais ils doivent être considérés aujourd'hui comme distincts et indépendants l'un de l'autre. Dans l'affaire susmentionnée du film *Mascarade*, par exemple, ces deux droits avaient été regardés par la Cour d'appel comme «inséparables»; mais, en cette même affaire, la Cour de cassation a spécifié qu'en «déclarant indivisibles les deux monopoles que les lois de 1791 et de 1793 ont créés indépendants, la Cour d'appel s'était mise en opposition avec le droit coutumier». En son arrêt du 20 décembre 1949, confirmant les jugements du Tribunal de Marseille et de la Cour d'Aix, la Cour suprême a reconnu que le droit de représentation était distinct du droit de reproduction en ce qui concerne les œuvres musicales incorporées à un film et que l'abandon au producteur du droit de représentation ne se présuait pas <sup>(2)</sup>.

Aussi bien pour l'adaptation que pour la reproduction, l'auteur de l'œuvre originale bénéficie d'un droit moral inaliénable, assez semblable à celui que possèdent les coauteurs du film, encore que, dans le cas de l'adaptation, la jurisprudence se soit montrée moins favorable à celui-là qu'à ceux-ci, étant donné qu'il est souvent difficile de répondre aux objections des cinéastes qui mettent sur le

<sup>(1)</sup> Quant à la portée du droit de reproduction de la musique sur une bande cinématographique, nous citerons une affaire récente (Paris, Cour d'appel, 21 décembre 1949), où se trouve interprétée la loi du 10 novembre 1917, laquelle, en son article 2, considère comme licite «la reproduction, par des instruments de musique mécaniques, des airs de musique qui auront été adaptés à des instruments de cette nature avant la mise en vigueur de la présente loi». La Cour a décidé que ladite loi n'a visé et ne pouvait viser que la reproduction des œuvres musicales enregistrées dans les conditions déterminées par l'article 13 de la Convention de Berne révisée et ne saurait s'appliquer à la reproduction par la cinématographie (art. 14 de ladite Convention). (Voir, à ce sujet, l'interprétation que nous avons donnée, en la matière, des articles 13 et 14 de la Convention de Berne révisée à Bruxelles, *Droit d'Auteur*, 1950, p. 90; voir aussi, pour le texte de l'arrêt en cause, *Droit d'Auteur*, 1951, p. 116.)

<sup>(2)</sup> Voir *Droit d'Auteur*, 1950, p. 117.

<sup>(1)</sup> Voir *Droit d'Auteur*, 1950, p. 68.

<sup>(2)</sup> Voir *Droit d'Auteur*, 1951, p. 131.

compte des nécessités de l'adaptation les transformations qu'ils imposent à l'œuvre originale dont ils font un film. A ce sujet, trois affaires montrent de façon caractéristique les difficultés du problème et la façon dont la jurisprudence l'a résolu, suivant les circonstances de l'espèce en cause.

Dans l'affaire *Sazie*, l'auteur de ce nom avait autorisé une société cinématographique à utiliser l'une de ses œuvres, *Zigomar*, pour faire des films. Comme l'une de ces productions cinématographiques lui semblait prendre avec son œuvre des libertés excessives, *Sazie* protesta. Le tribunal de première instance fut d'avis que le cinéaste avait présenté, sous le nom de *Zigomar*, des épisodes qui n'avaient rien de commun avec l'œuvre portant ce nom et que c'était là chose inadmissible. Le 21 mars 1919, la Cour de Paris confirma le jugement du tribunal, constatant que l'auteur « ayant conservé le droit de contrôler et d'approuver les films tirés de son roman, de façon que celui-ci ne fût pas dénaturé », pouvait demander la résiliation de son contrat (1).

La seconde affaire, celle du film *Mélo*, mettait aux prises le dramaturge Henry Bernstein avec la Société Matador-Films, à laquelle il avait cédé le droit de tirer des films de sa pièce intitulée *Mélo*. Il avait été expressément stipulé que le producteur aurait le droit d'apporter, dans l'établissement du film, tous changements à l'ouvrage original qu'il jugerait nécessaire. Comparant les clauses du contrat avec un traité-type en matière d'adaptations cinématographiques, le tribunal a considéré que l'autorisation très large, donnée par l'auteur quant aux modifications dont son œuvre pourrait être l'objet, justifiait le comportement du cinéaste, encore que les changements apportés altérassent gravement jusqu'à l'esprit du drame primitif. Le tribunal, dissociant l'œuvre adaptée du film adaptant, s'est placé à un point de vue qui tend à amenuiser singulièrement le contrôle moral de l'auteur, en l'absence de stipulation *ad hoc* dans le contrat d'adaptation. « Attendu, dit l'arrêt, que Bernstein prétend qu'en dépit de cette clause librement consentie (autorisation donnée au producteur d'apporter les modifications jugées par celui-ci nécessaires), l'auteur conservait le droit de s'opposer à toutes modifications de son œuvre qui seraient jugées par lui inacceptables, qu'il s'appuie, pour soutenir cette thèse, sur ce que la doctrine et cer-

taines décisions de jurisprudence ont reconnu aux auteurs d'œuvres littéraires ou artistiques le droit de continuer à veiller au maintien de l'intégralité des œuvres par eux cédées et de les protéger contre toute atteinte et toute déformation; mais attendu que ces principes n'ont été posés d'une façon absolue par la doctrine et la jurisprudence que dans les cas où il s'agit de cessions consenties en vue de la publication ou de la reproduction d'une œuvre; qu'ils s'expliquent et se justifient parce qu'en pareil cas, toute modification atteint et altère l'œuvre même qui est publiée ou reproduite; attendu qu'il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit non plus de la publication ou de la reproduction, dans sa forme et sous son aspect original, d'une œuvre à laquelle on ne saurait toucher sans violer la pensée de son auteur, mais de la transposition au cinématographe d'une œuvre dramatique ou littéraire; qu'alors, en effet, il s'agit en réalité de créer, à côté de l'œuvre originale qui, quoi qu'il arrive, demeurera intacte et intangible, une œuvre nouvelle s'inspirant de la première et s'y rattachant plus ou moins étroitement, mais nécessairement différente puisqu'elle relève d'une technique et poursuit des buts différents; attendu qu'il n'est pas douteux et qu'il n'est d'ailleurs contesté par aucune partie en cause que, pour tirer un film d'une pièce de théâtre, il faut apporter à cette pièce des modifications ». La thèse ainsi soutenue par le tribunal est, on le voit, bien restrictive et il nous semble qu'elle met l'accent plutôt sur le côté technique de la production que sur son aspect intellectuel, ce qui peut surprendre lorsqu'il s'agit du droit moral; en tout cas, elle n'est guère conforme à l'idée que se faisait Raestad de la protection selon la Convention de Berne (v. *Droit d'Auteur*, 1950, p. 83, 1<sup>re</sup> col.), car ce que cet auteur considérait comme l'objet de la protection, à savoir la forme intrinsèque, comprend — et cette conception nous semble particulièrement adéquate — « plusieurs possibilités de créations de forme »; cet objet est, comme il le dit encore, « une idée de formes impliquant une série de formes potentielles » et, à cette série, appartient bien le film tiré d'un roman ou d'un drame, de même que toutes les adaptations d'un autre genre. Mais, si contestable qu'elle soit, la pensée du juge est claire et les conclusions qu'il en tire ne le sont pas moins. « En conséquence, ajoute-t-il, il est de toute nécessité d'admettre que ces modifica-

teur qui, lorsqu'il les a acceptées, se trouve définitivement lié, alors même qu'elles lui apparaîtraient, par la suite, comme déformant trop profondément son ouvrage; que, de même qu'il peut consentir telle ou telle modification particulière ou toute une série de modifications, l'auteur doit pouvoir, s'il le juge bon, faire confiance à son contractant en l'autorisant à opérer tous les changements qui lui paraîtront nécessaires... » Et, comme le juge a constaté d'autre part que le producteur n'avait pas procédé par malice à ces modifications, « si maladroites et regrettables qu'elles pussent paraître », et qu'au contraire il avait agi de bonne foi, Bernstein a été débouté.

Cette affaire montre bien la difficulté du problème où le droit moral de l'auteur se trouve mis en balance avec les intérêts du producteur qui court des risques en adaptant à grands frais une œuvre que sa maladresse, si bien intentionnée qu'elle soit, peut défigurer et qui s'ingénie pour rejeter de tels risques sur l'auteur, lequel en accepterait d'avance la responsabilité, grâce à une autorisation même incompatible avec la nature du droit moral inaliénable. On comprend sans doute la préoccupation d'équité du juge, dans son appréciation des intérêts légitimes des deux parties en cause, mais la solution adoptée, et surtout les motifs qui sont donnés pour la justifier, ne paraissent pas à l'abri de toute critique. Il semble que, malgré l'autorisation préalable de l'auteur adapté d'apporter des modifications à son œuvre dans l'adaptation, ce que le juge doit bien considérer, lorsque les modifications portent vraiment atteinte à l'intégrité et à l'esprit de l'œuvre, c'est le point de savoir si ces altérations se trouvent réellement justifiées par les moyens d'expression propres à la cinématographie, ces moyens ayant été mis en œuvre non seulement de bonne foi — ce qui va sans dire — mais encore avec une habileté normale. Il est évident qu'une telle appréciation est fort délicate et qu'elle échappe à toute détermination régulière; il semble pourtant qu'il appartient au juge de la dégager avec tout le soin dont il est capable, pour rendre une sentence non seulement équitable, mais aussi conforme à l'esprit de la loi.

Dans la troisième affaire, celle du *Chemineau*, adapté cinématographiquement sous le contrôle des héritiers de l'auteur (Jean Richepin) (1), le Tribunal de la Seine s'est montré plus favorable à la protection de l'œuvre adaptée, parce

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1920, p. 32, 1<sup>re</sup> col.

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1938, p. 107, 3<sup>e</sup> col.

qu'il a pu s'appuyer sur les clauses d'un contrat où les stipulations se montraient plus prévoyantes pour l'auteur. Jacques Richepin ayant cédé à un producteur le droit de tirer et d'exploiter des films adaptant l'œuvre susmentionnée de son père, laissait ce producteur libre d'apporter au drame original les modifications rendues nécessaires par l'adaptation cinématographique, mais, par de nombreuses stipulations, il s'efforçait de sauvegarder l'esprit et le caractère de la pièce; il était prévu notamment que «le dialogue des films devait être approuvé préalablement par Jacques Richepin et ne pourrait être modifié, en cours de réalisation, sans son consentement», et il était précisé qu'«en cas d'inexécution de l'une des conditions stipulées, la cession serait résiliée de plein droit sur simple lettre recommandée...». En dépit de l'engagement précis qu'il avait souscrit, le producteur viola le droit moral de l'auteur, en altérant notamment le dialogue et en portant atteinte à l'esprit même du drame. Le tribunal prononça la résiliation du contrat «aux torts et griefs» du producteur, pour inexécution des clauses stipulées, à raison de la modification du dialogue sans le consentement prévu et à raison des altérations subies par l'œuvre de Jean Richepin, alors que celles-ci n'étaient pas justifiées par les nécessités de l'adaptation cinématographique et qu'elles portaient atteinte à l'esprit comme au caractère de l'œuvre primitive.

La jurisprudence, considérant que l'œuvre cinématographique se trouve soumise à certaines nécessités de réalisation, mais qu'en revanche elle doit respecter l'esprit et le caractère des œuvres qu'elle adapte, s'efforce donc d'établir un juste équilibre entre deux catégories de valeurs qui sont de nature essentiellement différentes. Il semble qu'actuellement, la balance tende à pencher en faveur du droit moral de l'auteur, fussent les intérêts économiques du producteur en être quelque peu sacrifiés. C'est ce qui paraît résulter, notamment et par analogie, de deux arrêts récents que nous avons mentionnés plus haut à propos du droit moral des coauteurs de l'œuvre cinématographique<sup>(1)</sup>. Sans doute, comparaison n'est pas raison, mais ce rapprochement est pourtant significatif, étant donné que, malgré leurs différences, les deux questions ne laissent pas de présenter une symétrie essentielle et d'être influencées par le même courant d'idées.

Rappelons enfin que la *durée* normale de la protection, dont bénéficient les œuvres reproduites ou adaptées cinématographiquement, est normalement de 50 ans *post mortem*, à quoi il convient d'ajouter les délais de prorogation relatifs aux deux guerres mondiales. M. V.

(A suivre.)

## Correspondance

### Lettre de l'Amérique latine

#### *La première loi sur le droit d'auteur au Paraguay*

(Loi du 5 juillet 1951)

(1) Voir *supra*, affaires du film *Un seul amour* et du film *Les enfants du Paradis*.





D<sup>r</sup> WENZEL GOLDBAUM,  
Guayaquil, Equateur

Lettre des États-Unis



RICHARD S. MAC CARTENEY  
Technical Consultant  
U. S. Copyright Office

## Jurisprudence

### FRANCE

**CONTRAT D'ÉDITION. CHIFFRE DU TIRAGE DÉTERMINÉ PAR L'ÉDITEUR. MISE AU PILON D'UNE PARTIE DE L'ÉDITION. EXEMPLAIRES RESTANT À LA DISPOSITION DE LA CLIENTÈLE: NOMBRE SUFFISANT. PAS DE FAUTE IMPUTABLE À L'ÉDITEUR.**

(Tribunal de commerce de la Seine, 13 novembre 1950. — Y contre Editions X.)<sup>(1)</sup>

Attendu que par lettre du 10 septembre 1947 envoyée par les Éditions X. à l'auteur Y., et dont ce dernier leur a accusé réception pour accord par lettre en date du 9 octobre 1947, il a été convenu entre les parties que l'ouvrage dont le demandeur était l'auteur serait imprimé, publié et vendu par les Éditions X. aux frais, risques et périls de ces dernières; étant en outre entendu que le chiffre du tirage et le prix de vente seraient à la discrétion de la Société défenderesse, à charge par elle de verser à l'auteur des droits

<sup>(1)</sup> Voir *Bibliographie de la France*, chronique, numéro du 8 décembre 1950.

d'auteur fixés à 10 % du prix marqué par exemplaire vendu;

Attendu qu'il appert des faits de la cause que les Éditions X. ont procédé à un tirage de 3000 exemplaires, que l'ouvrage s'étant mal vendu, un millier d'exemplaires a dû être mis au pilon, 1200 exemplaires environ restant offerts au public; que l'auteur ayant appris les faits par lettre de la défenderesse en date du 22 février 1949, protesta par lettre du 28 mars 1949, d'une part contre le préjudice moral à lui causé du fait de cette mise au pilon et, d'autre part, demanda des précisions lui permettant de contrôler le chiffre exact des ventes et d'obtenir ainsi la justification de ses droits d'auteur;

Attendu que par lettre des 19 avril et 27 juin 1949, X. a fourni à l'auteur diverses explications sur l'objet des remarques contenues dans la précédente correspondance d'icelui, en faisant rappel des conventions passées en 1947 entre les parties qui laissaient à la Maison d'Édition la liberté du tirage, et en donnant toutes précisions utiles sur le mode de calcul des droits d'auteur payés au demandeur;

Attendu que, l'auteur ayant estimé les précisions de X. insuffisantes et son comportement inadmissible et préjudiciable moralement à son égard, c'est dans ces circonstances de fait qu'il a introduit devant ce Tribunal la présente instance, tendant à obtenir un compte détaillé des ventes effectuées depuis le jour de la signature, à ordonner la résiliation des conventions intervenues entre les parties, à obliger X. à lui payer la somme de 150 000 francs à titre de dommages-intérêts pour préjudice moral et matériel, et à lui restituer le manuscrit de l'ouvrage dont s'agit, sollicitant en outre l'exécution provisoire du jugement à intervenir;

Attendu qu'en ses conclusions motivées, X. fait valoir qu'il a toujours respecté les conventions passées entre lui et l'auteur, que les comptes ont normalement et régulièrement été fournis, que la mise au pilon de 1000 exemplaires de l'ouvrage litigieux se justifiait par la mévente, qu'au demeurant il restait conventionnellement maître du tirage et que cette mise au pilon n'a porté aucun préjudice à l'auteur puisque 1200 exemplaires restaient offerts au public;

Et déclare, dans ces conditions, l'auteur non recevable et mal fondé en ses demandes;

*Sur la fourniture d'un compte détaillé:*

Attendu qu'il résulte des débats que les comptes fournis par X. à l'auteur n'ont fait l'objet d'aucune réclamation de ce dernier jusqu'au 16 février 1949, qu'à cette date les premières explications qu'il sollicita lui furent fournies par une lettre très explicite de l'éditeur en date du 22 février 1949, qu'en outre aucune preuve ou commencement de preuve ne permet d'établir que X. ait fourni des comptes ou relevés qui ne soient parfaitement exacts, qu'il n'y a pas lieu de considérer ce chef de la demande comme fondé; qu'il échet en conséquence de le rejeter;

*Sur la résiliation des conventions et la demande de 150 000 francs de dommages-intérêts:*

Attendu qu'une résiliation de conventions ne peut être prononcée que dans le cas où l'une des parties manque gravement à l'une des clauses de la convention, que le grief principal invoqué par l'auteur en ce chef de sa demande est la mise au pilon d'un millier d'exemplaires qui lui aurait causé un grave préjudice moral et matériel;

Mais attendu que les conventions passées entre l'auteur et X. ont laissé l'éditeur libre du chiffre du tirage, dont il convient de rappeler qu'il était seul à supporter les frais, qu'il n'y a donc eu aucun manquement à une clause quelconque desdites conventions lorsque X. a procédé à la mise au pilon de 1000 exemplaires, puisqu'il avait la possibilité de limiter le tirage à 2000 exemplaires au lieu de 3000 exemplaires, sans que l'auteur puisse élever une protestation motivée;

Attendu, au surplus, que 1200 exemplaires environ restent offerts au public, qu'en raison de la cadence des ventes antérieures, ce chiffre doit être considéré comme largement suffisant pour satisfaire la demande de la clientèle, qu'ainsi l'auteur n'établit pas, d'une part, que X. ait manqué aux conventions passées entre eux et, d'autre part, qu'il ait subi un préjudice moral ou matériel certain, qu'il échet dans ces conditions de le considérer comme mal fondé en ces chefs de sa demande et de les rejeter, sans qu'il soit nécessaire de statuer sur le surplus de sa demande;

PAR CES MOTIFS, déclare l'auteur mal fondé en sa demande, l'en déboute et le condamne aux dépens.