Trente-neuvième année. — N° 8 15 Août 1926 Pages 85 à 96

LE DROIT D'AUTEUR

ORGANE MENSUEL DU BUREAU INTERNATIONAL DE L'UNION

POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES, A BERNE

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure: FRANCE. Décret du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts portant création d'un Comité consultatif de la propriété littéraire, du 6 septembre 1925, p. 85. — UNION DES RÉPUBLIQUES SOCIALISTES SOVIÉTIQUES RUSSES. I. Ordonnance du Comité exécutif central et du Conseil des Commissaires du peuple de l'Union des Républiques socialistes soviétiques russes, concernant la mise en vigueur de la loi relative aux principes du droit d'auteur, du 30 janvier 1925, p. 86. — II. Loi concernant les principes du droit d'auteur, du 30 janvier 1925, p. 86.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales: A PROPOS DES DROITS MUSICO-MÉCANIQUES, p. 87. — LE NOUVEAU DÉCRET-LOI ITALIEN SUR LE DROIT D'AUTEUR, *premier article*, p. 91.

Jurisprudence: CANADA. Représentatiou d'une œuvre dramatique sans indication du nom de l'auteur sur les annonces et programmes. Condamnation de l'entrepreneur de spectacles, p. 95.

Nouvelles diverses: FRANCE. Le droit de suite aux écrivains, p. 95.

Bibliographie: Ouvrage nouveau, p. 96.

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

FRANCE

DÉCRET

DU MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS PORTANT CRÉATION D'UN COMITÉ CONSULTATIF DE LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE

(Du 6 septembre 1925.)

Le Président de la République française,

Sur le rapport du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

décrète:

ARTICLE PREMIER. — Il est institué au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts un Comité consultatif de la propriété artistique, composé de vingt membres, savoir:

six jurisconsultes: magistrats, professeurs, fonctionnaires ou avocats, spécialistes en matière de propriété artistique;

un membre de l'Académie des Beaux-Arts;

un membre du conseil supérieur des Beaux-Arts;

un représentant de la Société des artistes français;

un représentant de la Société nationale des Beaux-Arts;

un représentant de la Société du Salon des Tuileries;

un représentant de la Société du Salon d'automne;

un représentant de la Société du Salon des Indépendants;

un représentant de l'Association littéraire et artistique internationale pour la protection de la propriété artistique;

un représentant de l'Union des fabricants pour la protection internationale de la propriété artistique;

un représentant de la Confédération des travailleurs intellectuels (section des Beaux-Arts);

le directeur des Beaux-Arts au Ministère de l'Instruction publique, ou son délégué;

le directeur des affaires civiles et du sceau au Ministère de la Justice, ou son délégué;

le directeur de l'Enseignement supérieur au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, ou son délégué;

un représentant du cabinet du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et du sous-secrétariat d'État des Beaux-Arts;

un représentant du Ministre de l'Intérieur.

ART. 2. — Les membres du Comité consultatif de la propriété artistique sont nommés par arrêté du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour une durée de quatre ans. Leur mandat est renouvelable. Cessent de faire partie du Comité les membres dont aura pris fin la fonction qui avait motivé leur nomination. Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts désigne parmi les membres du Comité un président et un vice-président.

Il est adjoint au Comité, avec voie consultative, un secrétaire pris parmi le personnel de la direction des Beaux-Arts.

ART. 3. — Le Comité consultatif de la propriété artistique se réunit sur la convocation de son président.

Il est chargé de l'étude et de l'examen de toutes les questions intéressant la propriété artistique qui lui sont renvoyées par le Ministre en vertu des lois et règlements ou sur lesquels le Ministre juge à propos de le consulter. Il procède avec l'autorisation du Ministre à toutes les enquêtes utiles concernant la propriété artistique.

Il peut être chargé, par l'intermédiaire du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, de donner aux autres départements ministériels, aux établissements publics ou d'utilité publique, toute consultation ou avis nécessaire.

ART. 4. — Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret.

Fait à Rambouillet, le 6 septembre 1925.

GASTON DOUMERGUE.

Par le Président de la République:

Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

DE MONZIE.

NOTE DE LA RÉDACTION. — Ce Comité consultatif, si nous ne faisons erreur, est celui dont M. Marcel Plaisant annonçait la création dans sa brochure *Pour les droits de la pensée*, p. 46, en parlant du nouveau système d'identification des œuvres d'art institué par l'arrêté ministériel du 12 septembre 1925 (v. *Droit d'Auteur*, 1926, p. 25 et 32).

UNION DES RÉPUBLIQUES SOCIALISTES SOVIÉTIQUES RUSSES

I

ORDONNANCE

DU COMITÉ EXÉCUTIF CENTRAL ET DU CONSEIL DES COMMISSAIRES DU PEUPLE DE L'UNION DES RÉPUBLIQUES SOCIALISTES SOVIÉTIQUES RUSSES, CONCERNANT LA MISE EN VIGUEUR DE LA LOI RELATIVE AUX PRINCIPES DU DROIT D'AUTEUR

(Du 30 janvier 1925.)(1)

Le Comité exécutif central et le Conseil des Commissaires du peuple de l'Union des Républiques socialistes soviétiques russes ordonnent :

1. La loi concernant les principes du droit d'auteur édictée ce jour par le Comité exécutif central et par le Conseil des Commissaires du peuple des R. S. S. R. entre en vigueur le jour de sa promulgation;

2. Les Comités centraux exécutifs des Républiques de l'Union publieront une liste des lois qui se trouvent abrogées ensuite de la promulgation de la présente loi concernant les principes du droit d'auteur édictée par le Comité central économique exécutif et par le Conseil des Commissaires du peuple de l'Union des R. S. S. R.;

3. Toutes les questions de droit et tous les conflits nés avant la promulgation de la loi de ce jour concernant les principes du droit d'auteur édictée par le Comité central exécutif et par le Conseil des Commissaires du peuple de l'Union des R. S. S. R. seront jugés en conformité des lois en vigueur avant ladite promulgation.

II

LOI

concernant

LES PRINCIPES DU DROIT D'AUTEUR

(Du 30 janvier 1925.)(1)

ARTICLE PREMIER. — Le droit d'auteur sur une œuvre éditée sur le territoire de l'Union des R. S. S. R. (art. 10) ou qui s'y trouve à l'état de manuscrit, de croquis ou sous une autre forme matérielle quelconque appartient à l'auteur ou à ses ayants cause sans égard à la nationalité.

Le droit d'auteur attaché à une œuvre éditée à l'étranger ou qui s'y trouve à l'état de manuscrit, de croquis ou sous une autre forme matérielle quelconque est reconnu dans les limites tracées par les arrangements à conclure par l'Union des R. S. S. R. avec les États respectifs.

ART. 2. — Le droit d'auteur s'applique à toute œuvre littéraire, scientifique ou artistique, quelle que soit la forme qui lui a été donnée et indépendamment de sa valeur et de sa destination. Sont visées : les œuvres orales (discours, cours, rapports, etc.), les écrits (livres, essais, recueils); les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales; les traductions; les œuvres chorégraphiques et les pantomimes, dont la mise en scène est fixée par écrit ou autrement; les scènes cinématographiques qui revêtent un caractère personnel et original; les œuvres musicales accompagnées ou non d'un texte; les dessins; les œuvres de peinture, de sculpture et d'architecture; les œuvres d'art graphique; les illustrations; les cartes géographiques; les plans, les croquis et les ouvrages plastiques relatifs aux sciences, à la technique ou à l'exécution d'une œuvre dramatique ou dramatico-musicale; les films cinématographiques; les œuvres photographiques ou les œuvres obtenues par un procédé analogue à la photographie.

ART. 3. — L'auteur possède le droit exclusif de publier son œuvre sous son nom, sous un pseudonyme ou sans nom d'auteur, de la reproduire et de l'écouler, par tous les moyens légaux, pendant les délais fixés par la loi, ainsi que de tirer tous les avantages économiques qui découlent légalement dudit droit exclusif.

ART. 4. — Ne sont pas considérés comme des violations de droit d'auteur :

a) la traduction d'une œuvre d'autrui dans une autre langue;

b) l'utilisation d'une œuvre d'autrui pour la création d'une œuvre nouvelle et essentiellement différente de la première;

c) la reproduction de petits extraits indépendants ou même l'insertion d'œuvres de peu d'étendue — telles que des photographies, etc. — dans des recueils et des chrestomathies scientifiques ou destinés à l'éducation politique, à condition que la source et le nom de l'auteur soient mentionnés;

d) le compte-rendu d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques, orales ou écrites, reproduisant, sous une forme personnelle originale, le sens desdites œuvres, le compte-rendu peut même être accompagné, en cas de besoin, d'une reproduction de l'œuvre originale;

e) la reproduction, dans les périodiques, des discours tenus dans les séances publiques;

f) la reproduction, dans les périodiques, des nouvelles parues dans les journaux, ainsi que des articles sans caractère littéraire, publiés le jour précédent, à la condition toutefois que la source et le nom de l'auteur soient indiqués;

g) l'emploi, pour une œuvre musicale, d'un texte tiré d'une œuvre littéraire, à moins qu'une interdiction d'emploi ne figure sur chaque exemplaire de l'œuvre(1);

h) l'exécution publique d'œuvres dramatiques, musicales, dramatico-musicales, cinématographiques ou autres, dans les clubs de la garde rouge, dans les clubs ouvriers ou dans tout autre lieu où il n'est pas perçu de finance d'entrée;

i) l'utilisation d'œuvres artistiques ou photographiques pour l'élaboration des produits de l'industrie ou de l'artisanat;

k) la reproduction d'œuvres de peinture par le moyen de la sculpture ou inversement d'œuvres sculpturales par le moyen de la peinture;

l) la reproduction d'œuvres artistiques placées dans les rues, sur les places ou dans les musées publics;

m) l'exhibition d'œuvres artistiques dans des expositions publiques;

n) l'érection de bâtiments ou d'édifices d'après les plans, les croquis ou les dessins publiés par l'auteur et relatifs à l'architecture, à la science de l'ingénieur, aux sciences techniques en général, à moins que l'auteur ne se soit réservé expressément ce droit au moment de la publication;

o) la confection, exclusivement pour l'usage personnel, de copies d'une œuvre d'autrui, sous réserve de l'interdiction d'apposer la signature ou le monogramme de l'auteur sur les copies d'une œuvre artistique ou photographique.

ART. 5. — L'auteur possède le droit exclusif d'exécuter en public toute œuvre inédite dramatique, musicale, dramatico-musicale, pantomimique ou chorégraphique.

L'auteur d'une œuvre éditée ne peut pas en interdire l'exécution publique; cependant, il a, sauf le cas prévu à l'article 4, litt. *h)*, le droit d'exiger le payement d'honoraires.

Le droit du compositeur au paiement d'honoraires pour l'exécution publique d'une œuvre musicale n'est protégé que si le compositeur s'est réservé ce droit par une mention figurant sur chaque exemplaire de l'œuvre.

ART. 6. — Le droit d'auteur appartient à l'auteur pendant une période de 25 ans comptés à partir de l'édition de l'œuvre (art. 10), sous réserve des exceptions prévues aux articles suivants (art. 7, 8 et 9).

ART. 7. — Les éditeurs de journaux, de revues et d'autres périodiques, parmi les-

(1) D'après une traduction allemande obligeamment communiquée par M. le Landgerichtsrat Dr Smoschewer, à Berlin. Le texte original a été publié dans l'*Izvestija* du 4 février 1925, n° 28.

(1) Il faut sans doute sous-entendre ici le mot « littéraire ». *(Réd.)*

quels sont compris les lexiques, possèdent le droit d'auteur sur ces œuvres pendant une période de 10 ans comptés à partir de l'édition. Sauf stipulation contraire, les collaborateurs desdites œuvres possèdent le droit d'auteur attaché à la contribution fournie par eux.

ART. 8. — La durée du droit d'auteur sur les œuvres chorégraphiques, pantomimiques, cinématographiques, ainsi que sur les films est limitée à 10 ans.

ART. 9. — La durée du droit d'auteur sur les œuvres photographiques est limitée à 3 ans pour les photographies isolées et à 5 ans pour les recueils de photographies.

Chaque exemplaire d'une œuvre photographique doit porter : 1° la raison sociale ou le nom de famille, le prénom et le domicile du photographe ou de l'éditeur de la photographie ; 2° l'année de la publication de l'œuvre photographique. A défaut de ces indications, le photographe ne peut pas faire valoir son droit d'auteur.

ART. 10. — Toute œuvre est considérée comme ayant paru le 1er janvier de l'année au cours de laquelle elle a été éditée pour la première fois par les procédés techniques appropriés.

A l'édition sont assimilées : l'exécution publique d'une œuvre dramatique ou dramatico-musicale, l'exécution publique d'une œuvre musicale, l'exposition publique d'œuvres des beaux-arts, la création d'œuvres d'architecture.

ART. 11. — Si la durée de protection du droit d'auteur sur les œuvres éditées (art. 6 à 9) n'est pas expirée le 1er janvier de l'année au cours de laquelle l'auteur est décédé, les héritiers du défunt deviennent titulaires du droit d'auteur pour le reste de la période de protection ; leur droit prend toutefois fin à l'expiration d'une période de 15 ans comptée à partir du 1er janvier de l'année du décès.

Le droit d'auteur sur les œuvres non publiées le jour du décès de l'auteur est transmis aux héritiers de ce dernier pour la période de 15 ans ou pour les périodes plus courtes prévues aux articles 7, 8 et 9. Ces périodes commencent à courir le 1er janvier de l'année où est décédé l'auteur.

Après la mort de l'héritier, ou de tous les héritiers de l'auteur s'ils sont plusieurs, le droit d'auteur n'est plus transmissible.

Le droit d'auteur, estimé en argent, n'est pas englobé dans la masse héréditaire pour l'application de la loi concernant la limitation du droit d'héritage.

ART. 12. — Le droit d'auteur peut être cédé, en partie ou en totalité, en vertu d'un contrat d'édition ou par tout autre moyen légal ; cependant, la nature de l'exploitation du droit d'auteur doit être exactement fixée par le contrat.

Les contrats de cession du droit d'auteur doivent, sous peine de nullité, être conclus en la forme écrite.

ART. 13. — Sans l'autorisation de l'auteur ou de ses héritiers, l'éditeur n'a pas, de son propre chef, le droit d'ajouter, de retrancher ni de changer quoi que ce soit à l'œuvre, au titre de celle-ci ou à la désignation de l'auteur.

L'éditeur n'est pas davantage autorisé à illustrer les œuvres sans l'autorisation de l'auteur ou de ses héritiers.

ART. 14. — Les dommages causés par une violation du droit d'auteur doivent être réparés en conformité des lois des Républiques de l'Union.

ART. 15. — Toute œuvre peut faire l'objet d'une expropriation forcée par le Gouvernement de l'Union des R. S. S. R. ou par le Gouvernement de la République sur le territoire de laquelle l'œuvre a paru pour la première fois ou sur lequel elle se trouve à l'état de manuscrit, de croquis ou sous toute autre forme matérielle.

Moscou, Kremlin, le 30 janvier 1925.

Le Président du Comité exécutif central de l'Union des R. S. S. R. :

N. NARIMANOV.

Le Président du Conseil des Commissaires du peuple de l'Union des R. S. S. R. :

A. RYKOV.

Le Secrétaire-adjoint du Comité exécutif central des R. S. S. R. :

TER-GABRIELJAN.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

A PROPOS DES DROITS MUSICO-MÉCANIQUES

Dans notre numéro du 15 février 1926, nous avons publié un arrêt du Ministère public de Zurich qui refusait de poursuivre des acheteurs de disques de gramophones non munis de timbres-estampilles. Cette publication et le commentaire dont nous l'avons fait suivre a donné lieu à une communication que nous avons relatée dans notre numéro du 15 mars (1). Les questions en litige nous paraissent assez importantes pour y revenir, en développant davantage quelques principes de droit.

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1926, p. 20, 33.

I

La fabrication des disques phonographiques revêt, au point de vue du droit d'auteur, dans la règle un double caractère. D'une part, elle contient une reproduction d'une œuvre originale, littéraire ou musicale, puisque les sons de la musique ou de la récitation d'une œuvre littéraire sont enregistrés dans le disque d'une façon durable qui permet de les faire entendre quand on veut et publiquement. Si l'œuvre littéraire ou musicale jouit de la protection légale contre toute reproduction, son auteur pourra aussi interdire cette espèce de reproduction qui consiste dans la fabrication de disques. Mais, à côté de l'œuvre de musique ou de littérature, le disque permet aussi de reproduire la façon spéciale et originale dont cette œuvre a été exécutée quand elle a été adaptée à cet instrument. La valeur commerciale du disque ne dépend pas seulement de l'œuvre littéraire ou musicale qu'il reproduit, mais aussi de l'art de son exécutant. L'adaptation d'une œuvre faite par un Caruso diffère naturellement en valeur de celle de la même œuvre chantée par n'importe quel artiste inconnu. Quelques nouvelles lois (comme celles de l'Allemagne et de la Suisse) ont tenu compte de cette situation en accordant aux exécutants de cette adaptation un droit d'auteur spécial et tellement indépendant de celui de l'auteur de l'œuvre exécutée qu'il existe même si l'œuvre adaptée est déjà tombée dans le domaine public. Ce droit d'auteur accordé à un exécutant d'une œuvre est certainement une nouveauté qui a surpris quelques commentateurs. Les lois qui ont introduit cette protection spéciale assimilent l'œuvre des artistes ainsi protégée à une adaptation. On a critiqué cette assimilation non sans raison, car une adaptation qui constitue en elle-même une œuvre originale se caractérise par un changement profond de l'œuvre adaptée, sans lequel elle ne serait qu'une reproduction, tandis que l'exécution d'une œuvre dans le but d'enregistrer les sons de la voix humaine ou des instruments de musique dans un disque ne contient pas nécessairement un changement de cette œuvre. Il est également vrai que l'exécution d'une œuvre musicale ou la récitation d'une œuvre littéraire si même, dans le langage courant, on parle de l'art du musicien, n'a pas été considérée jusqu'à ces derniers temps dans le monde juridique comme une œuvre d'art protégeable en elle-même. On n'admettait pas que le chanteur ou le musicien puisse être appelé un véritable créateur à l'instar du compositeur, malgré l'originalité que son interprétation pouvait révéler. Il faut surtout reconnaître que l'exécution d'une œuvre musicale par les musiciens et

les chanteurs et la récitation de l'œuvre littéraire ne peuvent pas généralement être fixées, comme l'est dans un cahier de notes ou un livre une œuvre musicale ou littéraire; l'originalité de l'exécution réside dans des facteurs tellement subjectifs et intangibles que, ordinairement, il serait impossible de discerner si un autre musicien imite ou non la façon originale d'exécution du premier. Il serait même contraire aux intérêts de l'art d'interdire à tout musicien de chercher à élever son exécution à la hauteur de celle d'autres maîtres, en imitant les perfectionnements que ces autres musiciens ont pu atteindre. Il nous semble donc difficile d'appuyer la proposition (faite par M. Osterrieth dans la *Zeitschrift für gewerblichen Rechtsschutz u. Urheberrecht*, 1923, p. 25) d'introduire dans la Convention de Berne une protection générale de toute exécution d'une œuvre musicale, en ajoutant par exemple aux œuvres mentionnées à l'article 2 une catégorie d'œuvres qui embrasserait l'activité des musiciens exécutants et même celle des récitateurs d'œuvres littéraires. Par contre il nous semble justifié de protéger l'art des exécutants qui adaptent une œuvre littéraire ou musicale aux disques des gramophones. Cette protection est justifiée en théorie parce que le disque permet de fixer d'une manière durable toutes les nuances de l'exécution artistique et de réfuler ainsi l'objection principale qu'on pouvait faire à la protection générale de toute exécution artistique. Mais elle se justifie surtout par la considération pratique que la valeur commerciale d'un disque dépend en fait en grande partie de l'art d'un exécutant célèbre; la contribution de cet artiste exécutant à l'adaptation mérite donc bien d'une protection spéciale. Pour assurer cette protection par la Convention de Berne revisée, on pourrait ajouter à l'article 13 un second alinéa disant: « Lorsqu'une œuvre musicale est adaptée à des instruments mécaniques moyennant son exécution personnelle par des artistes, cette adaptation jouit de la protection légale, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale. » La récitation d'une œuvre littéraire devant les instruments servant à la fabrication des disques n'a pas besoin d'être prise en considération dans le texte de la Convention parce que celle-ci ne parle, dans son article 13, que d'œuvres musicales, soumettant les adaptations d'œuvres littéraires aux instruments mécaniques aux règles générales qui protègent toute œuvre littéraire contre les reproductions de tout genre, sans les restrictions que comportent les alinéas 2 et 3 de l'article 13 de la Convention.

La question de la protection de l'art des artistes exécutants se posera d'ailleurs aussi pour les productions cinématographiques, visées par l'article 14 de la Convention de Berne revisée, car le film permet aussi de fixer l'art de l'acteur dramatique d'une façon qui permet de reproduire son œuvre quand et où on voudra et, bien entendu, ce n'est pas seulement l'art de l'auteur du drame et du scénariste qui fait la valeur du film, mais tout aussi bien, si ce n'est en premier lieu, l'art de l'acteur qui exécute l'œuvre dramatique pour son adaptation au film. Il faudra donc, pour satisfaire à ces besoins, ajouter à l'article 14 de la Convention un alinéa 2bis qui prescrive pour la représentation de l'acteur fixée par un procédé cinématographique la même protection que celle de l'alinéa 2 actuel.

Le droit de l'auteur de l'œuvre littéraire ou musicale d'autoriser l'exécution de son œuvre par le moyen de l'instrument mécanique, ainsi que le droit qu'accordent certaines lois aux artistes exécutants, qui collaborent à l'adaptation de l'œuvre à ces instruments, sont transférés souvent au fabricant de l'instrument, le premier en vertu d'un contrat d'édition qui comporte une cession partielle des droits de l'auteur, le dernier en vertu du contrat de louage de service ou d'un autre contrat similaire qui engage le musicien ou le récitateur à prêter son concours à l'adaptation pour le compte du fabricant du disque. Le musicien, chanteur ou récitateur qui collabore ainsi à l'adaptation ne fait pas cession de son droit, si son œuvre est protégée, au fabricant du disque, il reste libre de prêter son concours à d'autres, moyennant la même exécution.

Mais est-ce que le fabricant du disque ne possède pas un droit d'auteur propre et originaire, tout à fait indépendant du droit sur l'œuvre qu'il a fait adapter à son disque? En effet, la loi allemande de 1910 déclare que l'organe mécanique auquel a été adapté une œuvre littéraire ou musicale est considéré lui-même comme une adaptation d'une autre œuvre, ce qui permet de protéger cet organe comme une œuvre littéraire ou musicale originale, car une adaptation, dans le sens de cette loi, c'est-à-dire une transformation d'une œuvre d'un certain genre d'art en une œuvre d'un tout autre genre est certainement un ouvrage original. De même la loi suisse de 1922 protège comme une œuvre originale artistique toute adaptation d'une œuvre littéraire ou musicale par le perforage, l'estampage ou tout autre procédé analogue, en tant qu'elle peut être envisagée comme une production artistique (art. 4, al. 2). On pourrait être tenté d'interpréter dans le même sens l'article 13 combiné avec l'article 2 de la Convention de Berne revisée, parce que d'une part l'article 13 semble appeler « adaptation » tout le procédé du transfert d'une œuvre sur des instruments servant à la reproduire mécaniquement et parce que, d'autre part, l'article 2 range toute « adaptation » sous les ouvrages originaux. Malgré l'apparence de ces textes nous n'osons pas affirmer que telle était bien l'intention des rédacteurs de la Convention de Berne revisée, car si on ne veut pas quitter le terrain de la propriété littéraire et artistique pour pénétrer sur celui de la propriété industrielle, on doit se refuser à attribuer au mécanisme du procédé de transfert des sons au disque le caractère d'une œuvre littéraire ou musicale. Ce qui reste l'objet de la propriété littéraire ou artistique ne peut être que l'œuvre du compositeur de musique ou de l'auteur littéraire et éventuellement, tout au plus, celle de l'artiste exécutant cette œuvre devant l'instrument pour transférer les sons au disque, mais jamais le disque lui-même qui n'est que le moyen de reproduire l'œuvre originale et jamais aussi ce procédé mécanique de fixation des sons sur le disque qui rentre dans le domaine de la propriété industrielle. Il est donc fort possible que l'article 13 de la Convention ne s'est pas servi du terme « adaptation » dans le même sens que s'en sert l'article 2 qui déclare l'adaptation un ouvrage original artistique ou littéraire. Le transfert mécanique des sons au disque est loin d'être une création artistique ou littéraire, son but est de reproduire aussi exactement et servilement que possible toutes les nuances de l'œuvre et de son exécution et de s'abstenir de tout changement auquel on pourrait attribuer le caractère d'une exécution artistique.

II

La protection accordée par l'alinéa 1 de l'article 13 de la Convention de Berne revisée à l'auteur d'une œuvre musicale contre les reproductions par des instruments mécaniques supporte une première restriction par l'alinéa 2 de cet article qui autorise la législation de chaque pays de l'Union d'introduire des « réserves et conditions » relatives à l'application de cette règle. En usant de cette faculté, la Suisse, par exemple, a, par l'article 17 de sa loi, introduit au profit des industriels établis en Suisse la licence obligatoire, c'est-à-dire l'obligation légale du compositeur d'autoriser toutes adaptations de son œuvre à des instruments mécaniques contre payement d'une indemnité équitable. Cette obligation légale n'existe que du moment que l'œuvre est ou éditée ou déjà adaptée licitement à des instruments mécaniques qui sont mis sur le marché. La licence obligatoire a été introduite au profit de la fabrication renommée des

instruments mécaniques en Suisse; elle empêche de monopoliser cette fabrication dans les mains de ceux auxquels le compositeur accorde le droit de reproduction. Ces instruments mécaniques fabriqués en Suisse étaient à l'origine surtout des boîtes à musique; la fabrication de disques pour gramophones n'existe pas encore jusqu'à présent en Suisse, si nous sommes bien informés. La licence obligatoire n'a par contre rien à voir avec le droit de l'auteur de l'œuvre originale de vendre ou mettre en circulation des « exemplaires » de son œuvre. C'est évidemment par erreur que la décision du Ministère public de Zurich citée plus haut déduit de l'article 17 de la loi suisse que le fabricant de disques qui, sur la base de la licence obligatoire, a acquis le droit d'adapter l'œuvre musicale doit céder à des tiers, moyennant une redevance, le droit de vendre les disques. Une pareille obligation légale du fabricant de disques vis-à-vis de tout acheteur n'existe pas. Le fabricant de disques reste libre de vendre ou de ne pas vendre ceux-ci ou de les vendre et dans ce dernier cas de les vendre à qui lui plaît et aux conditions qui lui conviennent.

La licence obligatoire du droit suisse qui implique une restriction du droit de l'auteur d'autoriser librement l'adaptation de son œuvre à des instruments mécaniques n'a, en vertu de l'alinéa 2 de l'article 13 de la Convention de Berne, d'effet qu'en Suisse. Ainsi une œuvre d'un compositeur unioniste qui, en Suisse, n'est protégée contre les adaptations à des instruments mécaniques faites en Suisse qu'avec les restrictions découlant de la licence obligatoire est protégée dans un autre pays de l'Union sans cette restriction. Même si dans le pays où l'adaptation a eu lieu, elle a été licite, elle est considérée comme illicite dans un autre pays qui ne connaît pas la licence obligatoire; le disque fabriqué licitement dans l'un des pays peut constituer une reproduction illicite dans un autre pays de l'Union dans lequel il est importé. Ce dernier pays n'a pas à respecter un droit acquis par le fabricant dans le pays de sa fabrication. A première vue il peut paraître étrange qu'une autorisation d'adapter, accordée dans un pays, puisse être reniée par celui qui l'a donnée et on est tenté d'opposer une *exceptio doli* à celui qui voudrait poursuivre comme contrefaçon une fabrication qu'il a lui-même autorisée. Mais il ne faut pas oublier que ce que, dans le régime de la licence obligatoire, la loi appelle « autorisation » n'est pas une expression de la volonté libre de l'auteur; même si l'auteur refuse son autorisation l'adaptation peut être permise par le juge si les conditions légales de la licence obligatoire sont remplies. Et puisque la Convention limite les effets de l'autorisation forcée de l'auteur au pays dont la législation la prescrit, le fabricant de l'instrument mécanique qui ne pouvait baser son adaptation que sur la licence obligatoire ne peut pas se plaindre si l'auteur le poursuit dans un autre pays comme contrefacteur.

III

Le droit exclusif de l'auteur unioniste d'autoriser les adaptations à des instruments de musique supporte une seconde restriction qui découle de l'alinéa 3 de l'article 13 de la Convention de Berne revisée. Cette disposition règle le conflit entre les deux Conventions consécutives, celle de Berne de 1886/1896 sous l'empire de laquelle les adaptations à des instruments mécaniques étaient licites sans autorisation de l'auteur et la Convention revisée en 1908 à Berlin qui accorde à l'auteur la protection contre ces adaptations par l'alinéa 1 de l'article 13. Cet alinéa 3 n'exclut pas toutes les œuvres existantes au moment de l'entrée en vigueur de la dernière Convention de l'application du nouveau droit plus favorable à l'auteur. En principe la Convention s'applique à toutes les œuvres qui, au moment de son entrée en vigueur, ne sont pas tombées dans le domaine public de leur pays d'origine (art. 18 de la Convention). L'étendue de la protection légale du droit d'auteur peut, conformément aux principes généraux du droit intertemporel, parfaitement bien varier pendant la durée de la protection de l'œuvre; ainsi une œuvre déjà existante avant 1908, qui pouvait être licitement adaptée, n'est pas en principe exclue sous la nouvelle Convention de la protection, contre toute adaptation future. Les œuvres adoptées licitement avant 1908 dans l'un des pays de l'Union à des instruments mécaniques deviennent, par l'entrée en vigueur de la Convention revisée en 1908, protégées contre toutes adaptations faites dans un autre pays. La réserve des droits acquis par les adaptations antérieures à la Convention est strictement limitée au territoire du pays où l'adaptation a été faite. Comme à l'alinéa 2, ce n'est que la fabrication du pays de l'adaptation qu'on a voulu protéger par cette réserve. L'adaptation faite licitement avant 1908 dans un pays de l'Union, mais importée après la mise en vigueur de la Convention revisée en 1908 dans un autre pays de l'Union où, sous l'empire de l'alinéa 1 de l'article 13, une pareille adaptation ne serait en ce moment plus permise, devient une contrefaçon illicite et peut, d'après l'alinéa 4 de l'article 13, être saisie comme telle. Il ressort de cet alinéa 4 que la Convention revisée distingue nettement le droit de fabriquer les instruments mécaniques du droit de les vendre (1): si même la fabrication d'un disque est licite parce qu'elle a eu lieu avant 1908, l'importation de ce disque après l'entrée en vigueur de la Convention revisée en 1908 dans un pays où la fabrication ne serait plus licite devient un acte illicite.

D'après les principes généraux du droit intertemporel qui sauvegardent, dans le conflit entre deux lois qui se suivent, les droits acquis, il ne se justifierait que de réserver les droits acquis de ceux qui ont *adapté* déjà sous l'empire de l'ancienne loi une œuvre à un instrument musical. Mais la Convention va plus loin: elle exclut de l'application de la nouvelle Convention l'œuvre elle-même et non seulement l'adaptation antérieurement faite. Si une fois avant 1908 une adaptation à des instruments mécaniques a été licitement faite il sera permis à tout autre fabricant du même pays d'adapter de nouveau la même œuvre à des instruments mécaniques. L'œuvre est devenue, ensuite de la première adaptation licite, accessible à des adaptations nouvelles et indépendantes d'autres fabricants. On peut se demander si, de *lege ferenda*, une pareille restriction des droits des auteurs est vraiment justifiée. La règle générale de la réserve des droits acquis, comme nous l'avons déjà observé, ne demande pas d'aller si loin. Et les intérêts pécuniaires des fabricants d'instruments musicaux nous semblent assez sauvegardés si l'adaptation exécutée sous l'ancienne Convention reste licite, tout au plus devra-t-on se borner éventuellement à permettre une nouvelle adaplation aux mêmes fabricants qui l'ont déjà licitement faite sous l'ancienne Convention. Nous pourrions donc adhérer à une proposition qui donnerait à l'article 13, alinéa 3 la teneur suivante: « La disposition de l'alinéa 1 n'est pas applicable, dans un pays de l'Union, aux *adaptations* d'œuvres à des instruments musicaux qui, dans ce pays, *ont* été faites licitement avant la mise en vigueur de la présente Convention. »

Une restriction analogue a déjà été proposée au Congrès de l'Association littéraire et artistique tenu à Copenhague en 1909. Cette proposition contient encore une autre innovation que nous considérons également comme fondée en fait et en droit: c'est la restriction de la réserve de l'alinéa 3 à l'adaptation faite à des instruments mécaniques *du même genre* que celui de l'adaptation faite sous l'ancienne Convention. En effet, le texte actuel dépasse la sauvegarde justifiée des droits acquis sous l'ancienne

(1) Cette distinction importante n'a pas été faite dans notre article de février dernier, d'où certaines possibilités de confusion que les développements qui suivent ont pour but d'écarter.

Convention s'il permet à un fabricant de boîtes à musique qui a pu avant 1908 adapter une œuvre musicale à ses instruments sans autorisation de l'auteur, de se servir, même sous l'empire de la nouvelle Convention, plus favorable à l'auteur, de la même œuvre pour une toute autre fabrication, celle de disques, par exemple. Le fabricant peut tout au plus se prévaloir d'un droit acquis sous l'ancienne Convention en tant que sa fabrication d'instruments existait déjà, mais aucun droit acquis n'est lésé si la nouvelle Convention lui défend de passer sous son empire à une fabrication complètement différente d'instruments d'un tout autre genre.

Le Congrès de l'Association littéraire et artistique de Copenhague a formulé enfin la conclusion qu'il est entendu que le droit d'exécution n'est pas compris dans les dispositions transitoires. Si nous comprenons bien cette conclusion, il s'agirait faire défense au fabricant d'un instrument mécanique auquel a été adapté sous l'ancienne Convention une œuvre sans autorisation de l'auteur d'exécuter ou de faire exécuter publiquement par son acheteur l'œuvre au moyen de son instrument mécanique. Il nous paraît difficile de défendre cette proposition qui est certainement inspirée du désir louable de défendre autant que possible les intérêts de l'auteur. Certes, l'alinéa 1 de l'article 13 de la Convention de Berne revisée distingue nettement entre le droit de l'auteur d'autoriser l'adaptation et celui d'autoriser l'exécution publique au moyen des instruments mécaniques, en énumérant ces deux droits l'un à côté de l'autre sous les chiffres 1° et 2°. Mais, en fait, l'autorisation d'adapter l'œuvre à un instrument mécanique, si elle est accordée à un fabricant dont l'auteur sait qu'il mettra en circulation les instruments et que les acheteurs ne les achèteront que pour exécuter l'œuvre au moyen des instruments, impliquera presque toujours une autorisation tacite d'exécuter même publiquement l'œuvre. Cela est si vrai que les lois allemandes et suisses ont expressément accordé ce droit d'exécution en pareil cas sans demander une autorisation expresse d'exécuter si l'adaptation aux instruments était licite. Une exclusion du droit d'exécuter enlèverait en effet à la réserve de l'alinéa 3 de la Convention de Berne revisée toute portée pratique ; la fabrication licite faite avant 1908 resterait inefficace si les instruments fabriqués ne pouvaient plus être vendus sous la nouvelle Convention et la vente serait en effet exclue ou au moins gravement entravée si l'exécution publique au moyen des instruments n'y était pas comprise. D'ailleurs, tout contrôle afin de rechercher si des instruments licitement fabriqués et vendus étaient destinés à des exécutions privées ou publiques serait presque impossible.

IV

La protection accordée aux œuvres musicales par l'alinéa 1 de l'article 13 de la Convention de Berne revisée en 1908 commence dès la date à laquelle le pays d'origine de l'œuvre et le pays où la protection est demandée ont adhéré à cette Convention revisée. Si, par exemple, une œuvre musicale de Puccini, soit d'origine italienne, est adaptée aux instruments mécaniques en Suisse en 1912, cette adaptation est licite parce que l'Italie n'a adhéré à la Convention revisée que le 23 décembre 1914 et le juge suisse qui était appelé à juger l'adaptation faite en 1912 ne pouvait pas appliquer la Convention revisée au profit de Puccini quoique la Suisse y eût déjà adhéré le 9 septembre 1910. De même serait licite une adaptation d'une œuvre de Debussy, soit d'origine française, aux instruments mécaniques faite en Suède en 1915, parce que la Suède n'a ratifié la Convention revisée qu'à partir du 1er janvier 1920. Mais ces adaptations ne jouissent pas éternellement et sans limites d'un droit de libre circulation. Elles deviennent illicites dans un autre pays que celui où l'adaptation a été faite si dans ce pays l'adaptation n'était plus licite en ce moment. Ainsi un disque auquel a été adaptée licitement une œuvre de Puccini en France en 1912 ne pourra plus être introduit et vendu en Suisse à partir du 23 décembre 1914, date à partir de laquelle la Convention revisée entrait en vigueur entre l'Italie, le pays d'origine de l'auteur, et la Suisse, le pays où l'auteur demandera sa protection. De même un disque auquel une œuvre de Debussy, soit une œuvre française, a été adaptée en Suède en 1915 ne pourra pas être introduit et vendu en Suisse parce qu'à ce moment l'adaptation n'aurait pas été licite en Suisse qui, à ce moment, était déjà liée vis-a-vis de la France par la Convention revisée.

V

Mais revenons à notre point de départ, le procès de Zurich afin de trouver, sur la base des considérations qui précèdent, une solution du litige. Malheureusement cette solution n'est pas possible parce que les faits énoncés dans l'arrêt critiqué ne suffisent pas pour l'étayer d'une manière satisfaisante. Nous ne connaissons ni le pays d'origine des auteurs en cause ce qui nous empêche de déterminer à quel moment la Convention de Berne revisée est entrée en vigueur pour ce pays, ni surtout la date de l'importation des disques en Suisse pour dire si l'adaptation en ce moment était encore licite en Suisse et si, en conséquence, les adaptations faites licitement à l'étranger sans autorisation des auteurs ne pouvaient plus être licitement importées en Suisse. S'il s'agissait d'un procès civil en payement d'une indemnité aux auteurs lésés il faudrait conclure que les inculpés n'ont prouvé aucun fait qui puisse justifier leur exception qui tend à établir que les disques étaient licitement fabriqués et licitement importés en Suisse. D'après l'article 13, alinéa 1 de la Convention de Berne revisée la protection de l'auteur contre l'adaptation aux instruments musicaux est pourtant la règle et il incombe à celui qui veut se prévaloir des exceptions qui découlent des alinéas 2 et 3 de prouver leur bien-fondé. Il est en outre assez invraisemblable, eu égard au temps considérable écoulé depuis l'adhésion des pays de l'Union à la Convention revisée, que des disques licitement adaptés avant cette adhésion sont encore dans le commerce. Mais au pénal la même règle de procédure concernant le fardeau de la preuve n'existe pas et l'arrêt critiqué ne permet pas de voir si le juge d'instruction a constaté d'office les faits essentiels mentionnés.

Par contre il nous paraît erroné de contester que des disques ont été « mis en vente ou en circulation » par quelques-uns des inculpés. La loi suisse punit, à côté de la vente accomplie, aussi la mise en circulation, expression qui a été choisie justement pour punir l'étalage du libraire, l'offre de vente par annonces, par le voyageur de commerce, etc.

Mais le motif décisif de l'arrêt de Zurich n'est pas l'absence des éléments objectifs de l'acte illicite des inculpés mais le défaut d'une intention de commettre un délit parce qu'ils ont pu *présumer* que les auteurs avaient autorisé l'adaptation. Or il nous paraît extrêmement dangereux d'adopter une telle présomption qui conduirait dans la plupart des cas à laisser indemnes les violations des droits d'auteurs. Il n'est nullement établi qu'ancune fabrication de disques se fait sans autorisation préalable de l'auteur. Il arrive au contraire souvent que le fabricant laisse à l'acheteur en gros auquel il a vendu ses stocks le soin de rechercher l'autorisation de l'auteur auprès des sociétés de perception des droits. En outre, s'il existe même entre le fabricant et la société de perception des droits un forfait qui autorise l'adaptation d'une façon générale, cette autorisation est souvent limitée territorialement et ainsi il peut arriver facilement que des disques autorisés pour la vente dans l'un des pays sont mis illicitement en circulation dans l'autre. L'acheteur

de disques qui acquiert le droit de reproduire publiquement une œuvre musicale non directement du propriétaire (l'auteur) mais d'un intermédiaire (le fabricant de disques) est pourtant obligé de s'informer si cet intermédiaire était lui-même en droit de le céder et il ne peut pas se dérober à cette obligation en invoquant une présomption du droit de son vendeur. Le droit de l'auteur n'est pas une chose corporelle et la règle que « possession vaut titre » ne s'applique pas dans notre domaine. Mais, en l'espèce, il y a même des faits positifs qui détruisent la prétendue présomption. Le fabricant de disques qui a vraiment acquis les droits d'auteur reçoit des sociétés de perception des droits des timbres-étiquettes qu'il doit apposer sur les disques. Ainsi tout disque qui ne porte pas de timbre peut être reconnu comme une adaptation illicite de l'œuvre musicale. Certes, cette obligation de munir les disques de timbres ne repose que sur le contrat entre les sociétés de perception des droits et les fabricants ou vendeurs de disques et non sur la loi. Mais cela n'empêche pas que l'habitude généralement observée de munir tout disque autorisé d'un timbre constitue un fait patent qui seul est capable de prouver la bonne foi de l'acheteur et l'absence du timbre constitue une présomption de fait évidente qui démontre sa mauvaise foi. Un exemple tiré du domaine des choses corporelles fera mieux comprendre notre raisonnement: Si j'achète d'un inconnu des fourchettes munies du nom « Buffet de gare, Berne » je ne peux pas invoquer ma bonne foi et le juge me condamnera comme receleur parce qu'il était évident, en l'absence de circonstances spéciales, que les fourchettes étaient volées. Et pourtant la mention du nom du propriétaire sur l'objet et les conséquences que le juge en tirera ne repose pas non plus sur une disposition de la loi, mais c'est la situation de fait qui détruit toute présomption de la bonne foi de l'acheteur. De même que ces fourchettes apparaissent à tout le monde comme des objets volés, ainsi les disques sans timbres sont reconnaissables pour tout acheteur comme des disques non autorisés par l'auteur; c'est ce qui suffit, à notre avis, pour prouver l'intention de l'acheteur de pareils disques de léser les droits de l'auteur. Or la plupart des inculpés du procès de Zurich ont reconnu qu'ils connaissaient l'habitude générale des sociétés de perception de munir chaque disque autorisé de timbres; ils savaient donc que les disques sans timbres n'étaient pas autorisés par les auteurs. Pour admettre que les inculpés croyaient par erreur que les disques en cause n'étaient pas sujets à autorisation de l'auteur parce qu'ils étaient adaptés avant la mise en vigueur de la Convention de Berne revisée, l'état de fait ne nous fournit aucune base. Certes, pour admettre une lésion intentionnelle du droit civil de l'auteur le délinquant doit connaître ce droit. Mais s'il reproduit une œuvre musicale d'un auteur connu, qui n'est pas tombée dans le domaine public, il saura ordinairement qu'il s'agit d'une œuvre protégée et c'est cette connaissance seule qu'on peut demander comme base juridique pour admettre son délit.

LE NOUVEAU DÉCRET-LOI ITALIEN SUR LE DROIT D'AUTEUR

du 7 novembre 1925

Autant que possible, nous commentons toutes les lois nouvelles qui sont promulguées dans les divers pays en matière de propriété littéraire et artistique. Nous nous proposons aujourd'hui de diriger notre attention sur le décret-loi italien n° 1950 portant les dispositions sur le droit d'auteur, décret que nous avons publié dans le *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1926, et dont l'importance nous paraît considérable. On ne s'y est pas trompé d'ailleurs. La publication de ce texte dans la *Gazzetta ufficiale* a été saluée par de nombreux articles non seulement en Italie, — ce qui était naturel — mais aussi à l'étranger: en France, en Allemagne, en Suisse, en Espagne, en Égypte (1). Nous ne nous flattons pas, bien entendu, de donner ici autre chose qu'un aperçu rapide des nouvelles dispositions italiennes sur le droit d'auteur, heureux si notre exposé témoigne d'un certain esprit de système à défaut d'une connaissance des détails que nous ne possédons pas.

I. OBSERVATIONS GÉNÉRALES

A. Bref rappel historique

Il y a fort longtemps (2) qu'on se préoccupait en Italie de reviser l'ancien décret royal sur le droit d'auteur, du 19 septembre 1882. Une Commission ministérielle pour la réforme de la législation italienne sur la propriété littéraire et artistique avait été nommée en 1901; ses travaux aboutirent en 1907 à un projet de loi du gouvernement. Mais en 1911, un député à la Chambre, M Rosadi, déposa lui-même un projet simplifié, comportant seulement quelques réformes essentielles et urgentes. Aucune décision ne fut prise jusqu'à la guerre mondiale. En 1917 une nouvelle Commission de 12 membres se remit à la besogne; elle chargea notre distingué collaborateur M. Nicolas Stolfi de rédiger un texte qui servit de base à la discussion générale. M. Stolfi s'acquitta de cette tâche avec sa maîtrise coutumière: nos lecteurs n'auront pas oublié l'intéressante étude qu'il a publiée dans le *Droit d'Auteur* du 15 mars 1919 pour expliquer son projet. Un temps de silence suivit encore une fois. En 1925 enfin, on entendit brusquement parler d'un projet de loi préparé par la Société italienne des auteurs et qui avait, dit-on, de grandes chances d'être accepté. Au 34e Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale, en juin 1925 à Paris, MM. Rötblisberger et Carlo Clausetti donnèrent quelques renseignements sur ce troisième projet qui devait être le dernier (v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 63, 3e col., et 68, 1re col.). Le 7 novembre de la même année, le décret-loi portant revision des dispositions sur le droit d'auteur était approuvé; le 20 novembre il paraissait dans le Journal officiel du Royaume. Après une longue période d'attente et d'efforts en apparence stériles, la réforme aboutissait comme un fruit qui, tout à coup, mûrit sous l'ardeur du soleil.

B. Structure de la loi

Le décret-loi du 7 novembre 1925 se divise en six chapitres d'une importance d'ailleurs inégale. Le premier traite de l'objet et du contenu du droit d'auteur: nous y trouvons les principes fondamentaux qui régissent la propriété littéraire et artistique. Le second chapitre contient les règles — en partie très neuves — relatives à la durée des droits des écrivains et artistes. Le troisième est consacré à l'exercice du droit d'auteur: en d'autres termes on y rencontrera les dispositions sur la cession et le contrat d'édition, avec certaines particularités intéressantes visant la forme à observer dans les transactions. Le quatrième chapitre prévoit le dépôt légal, selon la formule de la loi française du 19 mai 1925, c'est-à-dire comme une institution d'ordre administratif qui n'affecte en rien la reconnaissance de la propriété littéraire et artistique par le législateur. Le registre des inscriptions, dont il est ensuite parlé, est une création rendue nécessaire par les formalités prescrites pour certains actes de transfert du droit d'auteur. Le chapitre cinquième est consacré aux sanctions (1); le sixième

(1) Il convient de relever en particulier une belle étude de M. Ferruccio Foà dans le *Monitore dei Tribunali* du 9 janvier 1926, un intéressant travail de M. Alfredo Colombo, paru dans le n° 5 de 1925 du *Bollettino* dell'Associazione italiana editori e negozianti di musica, et qui a fait l'objet d'un tirage à part, et un article de M. Paul Guiton dans le *Mercure de France* du 15 mars 1926.

(2) Voir *Droit d'Auteur*, 1917, p. 72.

(1) Ce chapitre cinquième comprend les articles 61 à 68. Dans la version française du *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1926, cela n'est pas indiqué, et nous nous en excusons. Notre traduction a été faite d'après un

et dernier contient des dispositions générales et transitoires particulièrement importantes, parce qu'il s'agissait de faire bénéficier de la protection nouvelle toute une série d'œuvres tombées dans le domaine public ensuite du non-accomplissement des formalités constitutives de droit établies par l'ancienne loi du 19 septembre 1882.

Le décret-loi du 7 novembre 1925 se présente ainsi sous l'aspect d'un document législatif très bien ordonné dans ses grandes lignes. Celui qui voudra l'étudier avec soin devra cependant ne pas oublier que l'étendue du droit d'auteur n'est pas déterminée uniquement par les dispositions du chapitre 1er mais aussi par certains articles du chapitre 3, notamment en ce qui concerne l'exécution des œuvres musicales par les musiques et fanfares des corps armés de l'État (art. 50) et la saisissabilité du droit de propriété littéraire et artistique (art. 56 et 57).

II. ANALYSE SOMMAIRE DE LA LOI

A. Oeuvres protégées

Ce sont celles qu'énumèrent généralement les lois modernes sur le droit d'auteur: à savoir les œuvres littéraires et artistiques, auxquelles le législateur italien a ajouté les œuvres scientifiques et didactiques (art. 1er, al. 1). Cette précision n'était peut-être pas indispensable: il va sans dire qu'une œuvre scientifique ou didactique n'est pas protégée par la loi sur la propriété littéraire, si elle ne se présente pas sous la forme d'un écrit, d'un exposé de doctrine. L'œuvre didactique d'un Pestalozzi, par exemple, est bien loin de tenir tout entière dans les réflexions que le grand pédagogue a couchées sur le papier; néanmoins ce sont ces réflexions seules qui seraient aujourd'hui susceptibles de protection, au point de vue qui nous occupe, si elles n'étaient pas acquises déjà au domaine public. De même l'œuvre scientifique d'un Einstein ne nous intéresse que pour autant qu'elle est expliquée dans des mémoires publiés ou inédits. Les découvertes proprement dites du génial savant, et qui sont son œuvre capitale, échappent à l'action des lois sur le droit d'auteur. — On aura sans doute observé que le législateur italien n'a pas mentionné les compositions musicales parmi les grandes catégories d'ouvrages protégés. Ce n'est point une omission. Les alinéas 2 et 3 de l'article 1er précisent ce qu'il faut entendre par « œuvres artistiques ». L'énumération qu'ils font est assez complète, en sorte que la question de savoir si elle est limitative ou énonciative risque de n'avoir pas de portée pratique. Sont considérées comme œuvres artistiques: les œuvres dramatiques, musicales, cinématographiques, chorégraphiques et les pantomimes; — puis les œuvres de sculpture et d'architecture, les œuvres des arts plastiques et graphiques, les œuvres des arts appliqués à l'industrie, les dessins, les photographies et les œuvres exécutées par des procédés analogues à la photographie, enfin les projets de travaux d'ingénieurs lorsqu'ils constituent des solutions originales de problèmes techniques. Au total la nouvelle loi italienne et la Convention de Berne revisée mentionnent sensiblement les mêmes œuvres. On remarquera toutefois que les œuvres chorégraphiques et les pantomimes sont protégées en Italie d'une façon absolue, tandis que la Convention prévoit que la mise en scène doit en être fixée par écrit ou autrement. En revanche, le législateur italien ne parle ni des peintures, ni des cartes géographiques ou topographiques, ni des illustrations, qui sont expressément désignées dans la Convention. Mais cette divergence est de pure forme: il nous paraît incontestable que ces œuvres bénéficient de la protection de la loi. Celle-ci s'applique en effet à tous les ouvrages de l'esprit (cfr. art. 1er, al. 1).

A côté des œuvres originales ou de première main, sont naturellement protégées les reproductions transformées ou ouvrages de seconde main: traductions, adaptations, abrégés (art. 2). Les adaptations aux instruments mécaniques sont également considérées comme des ouvrages de seconde main, c'est-à-dire donnant naissance à un droit d'auteur spécial en faveur de l'adaptateur. Faut-il en conclure qu'un violoniste, par exemple, dont le jeu est enregistré sur un disque phonographique, possède un droit d'auteur, de seconde main, sur la composition musicale qu'il a ainsi adaptée à un instrument mécanique? La loi italienne ne le dit pas *expressis verbis* contrairement à ce que fait la loi allemande (art. 2). Mais il paraît bien difficile de ne pas adopter le point de vue allemand, si l'on considère les disques de gramophone comme des adaptations. Car il est évident que l'œuvre de seconde main doit être protégée *au profit* de quelqu'un. Ce quelqu'un ne saurait être que celui qui a procédé à la transformation de l'œuvre originale, et qui sera tantôt un artiste exécutant (chanteur ou virtuose d'un instrument), tantôt le remanieur qui a entrepris le perforage des cartons ou la préparation des rouleaux et cylindres. Bien entendu, les droits existant sur l'œuvre originale demeurent toujours réservés: en d'autres termes l'adaptation ne peut être exécutée licitement que si elle est autorisée.

La loi italienne protège aussi les titres des œuvres, lorsqu'ils ne sont pas génériques (art. 3). Cette disposition est intéressante et nouvelle. En général la protection des titres ne relève pas du droit d'auteur; on invoque plutôt, pour l'obtenir, les règles tendant à réprimer la concurrence déloyale. Cependant, de tout temps des voix isolées se sont fait entendre qui ont défendu la solution aujourd'hui sanctionnée par le législateur italien. On trouvera dans le *Droit d'Auteur* de 1890, p. 103, une « lettre de Suisse » due à notre regretté directeur Ernest Röthlisberger, alors secrétaire du Bureau international, où il exposait qu'un titre original pouvait et devait à son avis bénéficier de la protection accordée aux œuvres littéraires et artistiques. Et le tribunal civil de Bruxelles, dans un jugement du 28 mai 1921, a déclaré pareillement qu'il était admis que le titre d'une œuvre littéraire pouvait être protégé par la loi sur le droit d'auteur, à condition que ce titre, par suite d'un effort créateur de l'esprit, constituât une combinaison ingénieuse de termes, une trouvaille heureuse de mots, une originalité enfin, résumant dans sa brièveté la pensée de l'auteur ou l'idée maîtresse de son œuvre (v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 22, 1re col.). En France, l'usurpation des titres constitue un acte de concurrence déloyale; c'est pourquoi Me Pouillet en parle dans son *Traité des marques de fabrique et de la concurrence déloyale*, et non point dans celui qu'il consacre à la propriété littéraire et artistique (v. *Droit d'Auteur*, 1912, p. 72, 2e col.).

Donnent enfin naissance à nn droit spécial les recueils composés d'écrits divers, soit qu'il s'agisse d'œuvres d'un même auteur déjà parues dans des périodiques et qui sont réunies en volume par l'auteur ou avec son assentiment (art. 5), soit que l'on se trouve en présence d'un travail comprenant des parties distinctes mais coordonnées de manière à former une seule œuvre, ou d'une publication ayant un but déterminé (encyclopédie, dictionnaire, revue, etc.), auquel cas le droit d'auteur sur l'œuvre collective appartient à celui qui l'a conçue, fondée ou dirigée, chacun des collaborateurs conservant le droit de faire apposer son nom à la fin de sa contribution et de reproduire séparément celle-ci, en indiquant l'ouvrage ou le recueil dont elle est extraite (art. 17).

B. Nature, étendue, exercice du droit d'auteur

1. Droit moral

Les anciennes lois sur le droit d'auteur se bornaient à déterminer l'étendue et l'exercice du droit pécuniaire ou d'exploitation garanti au créateur. Elles ne s'occupaient pas du droit personnel ou moral que l'auteur possède parce que l'œuvre est la fille de

texte italien qui était lui-même défectueux sur ce point, et avant que nous ayons reçu la *Gazzetta ufficiale* du 20 novembre 1925.

son esprit. La Convention de Berne revisée elle-même traite uniquement du droit pécuniaire, mais l'importance du droit moral a été très bien dégagée depuis une vingtaine d'années par la jurisprudence, et il était dès lors tout naturel que les lois récentes sur la propriété littéraire et artistique en fissent mention. La loi roumaine du 28 juin 1923 consacre au droit moral plusieurs articles explicites: nous les avons analysés sommairement dans le *Droit d'Auteur* du 15 mars 1924, p. 31. L'arrêté syro-libanais du 17 janvier 1924 est un peu plus bref: il prescrit néanmoins, en son article 146, que l'auteur qui a cédé tous ses droits conserve celui de poursuivre les contrefaçons, de surveiller la reproduction de son œuvre, de s'opposer à toute modification faite sans son consentement. En outre, l'auteur peut toujours agir en justice pour faire reconnaître sa qualité d'auteur contre les usurpateurs. Enfin, l'auteur ou ses ayants cause peuvent faire prononcer par les tribunaux le retrait de la cession effectuée, s'il est prouvé que le cessionnaire a dénaturé, modifié ou reproduit d'une manière dommageable à la réputation de l'auteur, l'œuvre dont la publication, l'exécution, la traduction, etc. avait été autorisée (v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 99). Ce texte présente un caractère défensif nettement accusé. Il faut qu'en toutes circonstances l'auteur puisse intervenir lorsque l'intégrité de son œuvre est atteinte ou menacée (droit moral *négatif*).

Le même principe se retrouve dans la loi italienne, à l'article 16: l'auteur a en tout temps le droit d'ouvrir action à l'effet d'empêcher que la paternité de son œuvre ne soit méconnue, ou que l'œuvre ne soit altérée ou mutilée, de manière à porter un préjudice grave et injuste à ses intérêts moraux.

Mais on peut aller plus loin. L'auteur désire quelquefois *modifier* son œuvre afin de l'ajuster aux nuances les plus récentes de sa pensée (droit moral *positif*). Comment résoudre la difficulté, si ces velléités se dessinent une fois que l'œuvre est déjà cédée à un éditeur? En Roumanie, le législateur a, si l'on peut dire, tranché dans le vif: l'auteur ou ses héritiers conservent, en cas de cession ou de vente, le droit de retirer l'autorisation qu'ils ont donnée (loi roumaine, art. 3). Nous avions critiqué quelque peu une formule aussi absolue. En effet, si le droit moral est sacré et s'il paraît raisonnable de décider qu'il reste toujours attaché à la personne de l'auteur, il ne s'ensuit pas que l'*exercice* de ce droit ne puisse jamais devenir onéreux. Il faut que le cessionnaire de l'œuvre soit assuré de n'avoir pas à souffrir des scrupules qui viendraient à agiter l'âme du créateur, après la cession. Sinon, les transactions ne seraient plus possibles. Le glaive de Damoclès du droit moral se balancerait sur la tête des malheureux éditeurs qui n'auraient jamais la certitude de pratiquer sans entrave leur métier. C'est pourquoi nous disions (v. *Droit d'Auteur*, 1924, p. 31, 3e col.) que l'exercice du droit moral, toujours licite, pouvait, le cas échéant, entraîner des charges financières pour l'auteur. Il nous est très agréable de constater que tel est exactement le point de vue du législateur italien: l'auteur, lisons-nous à l'article 15 de la loi, a le droit de retirer l'œuvre du commerce lorsque de graves raisons morales l'y poussent, sous réserve de réparer les dommages subis par les éditeurs ou les imprimeurs intéressés. Quelles seront ces graves raisons morales? Nous pensons que deux hypothèses sont à envisager:

L'auteur, d'une part, peut être déterminé par les agissements de son co-contractant. Si, par exemple, l'éditeur a reproduit infidèlement l'œuvre qui lui a été confiée en l'amputant de passages essentiels aux yeux de l'auteur, celui-ci, à supposer qu'il intervienne trop tard pour *empêcher* que l'œuvre ne soit mutilée (art. 16) sera fondé, selon nous, à la retirer du commerce, et, bien entendu, sans verser de dommages-intérêts. Ce serait plutôt à lui d'en requérir, et nous ne croyons pas qu'un tribunal appelé à se prononcer sur un cas de ce genre les lui refuse. Au demeurant, la présente supposition, théoriquement possible, est peu vraisemblable, puisque l'auteur est en mesure de surveiller, s'il le veut, le travail de l'éditeur. En outre l'article 15, alinéa 3, vise très probablement non pas un simple retrait défensif et provisoire auquel succédera en général une seconde publication, — correcte celle-là, — mais l'acte par lequel un auteur reprend à titre définitif l'œuvre qu'il avait d'abord livrée à la critique du public.

Telle est précisément la seconde hypothèse qu'il convient d'examiner. L'auteur peut désirer retirer son œuvre pour des motifs qui ne tiennent qu'à lui. Ses convictions esthétiques, morales, politiques, religieuses ont changé: il lui répugne de mettre en vente un ouvrage qui ne traduirait pas sa pensée véritable. Personne n'affirmera que de telles considérations ne soient pas sérieuses. L'article 15 de la loi italienne s'appliquera *de plano* aux espèces de cette nature: il a été tout justement créé pour cela. Une indemnité sera due à l'éditeur, c'est évident: ce dernier n'est pas responsable de l'évolution qui s'est produite dans la pensée de l'auteur, et qui lui cause un préjudice, d'où la légitimité d'une réparation. Et si l'auteur prétend reprendre son œuvre par un caprice d'artiste peu compréhensible? S'il s'avise de soustraire à la communauté, par on ne sait quel bizarre remords, un ouvrage que chacun s'accorde déjà à proclamer de premier ordre? Faudra-t-il voir dans ce fâcheux revirement l'effet d'une «grave raison morale»? On peut se poser la question et hésiter sur la réponse. Et pourtant si le droit moral doit être entièrement sauvegardé, il est nécessaire qu'il puisse s'exercer même dans des circonstances singulières ou regrettables de l'avis du public. Pourquoi l'auteur ne serait-il pas *toujours* libre de retirer son œuvre du commerce, sauf à désintéresser ceux qu'une telle décision léserait? Il nous paraît que le législateur italien a parfaitement discerné la nature véritable du droit moral positif, mais qu'en exigeant de «graves raisons morales» pour en justifier l'exercice, il s'est montré quelque peu rigoureux. Du moment que l'on admet le principe de l'indemnisation, il n'y a pas, semble-t-il, de danger à investir l'auteur d'un droit absolu de retrait. Sans doute notre conception n'est-elle pas partagée par tout le monde. M. Jacques J.-F. Chartier estime que le droit moral positif est aliéné par l'auteur en cas de cession sans réserve de l'œuvre [1]. Mais il pensait principalement au droit de rétention qui, cela va de soi, est abandonné par l'écrivain au moment où celui-ci vend à un éditeur son droit de publication. Et puis, répétons-le, il ne s'agit pas d'attribuer à l'auteur une faculté à titre gratuit: nous cherchons simplement à lui réserver, en toute occurrence, le droit de *racheter* sa souveraineté pleine et entière sur l'œuvre, ce qui est fort différent. Encore faut-il inscrire dans la loi une semblable prérogative parce que, précisément, la publication enlève à l'artiste une partie tout au moins de sa maîtrise sur l'ouvrage et qu'il ne saurait contraindre le cessionnaire à lui rétrocéder, même à titre onéreux, les droits aliénés, si le législateur ne lui en confère pas le pouvoir.

Ce droit moral positif, qui se compose en particulier du droit de modification et du droit de retrait, est d'ailleurs strictement personnel: il disparaît lorsque l'auteur décède. La faculté de retirer l'œuvre du commerce, dit l'article 15, alinéa 3, de la loi italienne, est personnelle et non transmissible. Règle absolument conforme à la saine doctrine.

Quant au droit moral négatif ou de défense, il survit au créateur. Rien de plus naturel: ce n'est pas la mort de l'écrivain ou de l'artiste qui pourrait rendre acceptables des altérations apportées à l'œuvre. Au contraire, la disparition de l'auteur donne

[1] Cfr. Jacques J.-F. Chartier, *Les droits du musicien sur son œuvre*, p. 40.

aux ouvrages qu'il laisse un caractère définitif et *ne varietur*. Et si quelqu'un prétendait changer quelque chose à ceux-ci, il est légitime de prévoir que les personnes le plus directement intéressées au souvenir du défunt pourront intervenir. C'est la théorie admise aujourd'hui en France par ceux qui ont étudié le problème du droit moral: aussi bien par notre distingué correspondant M. Albert Vaunois (v. *Droit d'Auteur*, 1924, p. 132) que par M. Marcel Plaisant dans sa proposition de loi du 25 mai 1925 (*ibid.*, 1925, p. 63 et Marcel Plaisant, *Pour les droits de la pensée*, p. 10). En Italie les idées françaises ont reçu consécration légale: après la mort de l'auteur le droit qui lui est reconnu par l'article 16 du décret-loi — c'est-à-dire le droit de défendre l'intégrité de l'œuvre — peut être revendiqué en tout temps par les membres de la famille (art. 24). Mais si la famille reste passive? M. Vaunois accepte ce danger sans essayer d'y parer: l'intervention de l'État non plus que celle de toute personne justifiant d'un intérêt ne lui paraissent désirables. M. Marcel Plaisant admet l'action populaire(1), dans l'idée que l'intéressé sera par la force des choses membre d'un syndicat ou d'une corporation constitués pour la sauvegarde des droits des écrivains ou des artistes. En Italie, la solution est encore différente: le Ministère public peut exercer le droit de défense après la mort de l'auteur, lorsque ce dernier n'a pas laissé de famille ou que ses proches demeurent dans l'inaction. Il sera très intéressant de voir ce que donnera en pratique cette réglementation complètement nouvelle.

Le travail de la création littéraire ou artistique est capricieux : il arrive presque toujours qu'on retrouve dans la succession des auteurs décédés un nombre plus ou moins considérable d'ouvrages inédits : ébauches intéressantes, manuscrits commencés ou presque achevés. Lorsque ces ouvrages sont publiés, ils le sont en vertu d'un acte de disposition où se manifeste, à n'en pas douter, le droit moral positif.

Parfois l'auteur fixe avant de mourir le sort des œuvres qu'il n'a pas fait éditer de son vivant: il en interdit de façon absolue la publication, ou ne l'autorise qu'à l'échéance d'un délai, ou encore l'autorise sans délai, mais charge une personne déterminée de s'en occuper. Ces diverses volontés devront être observées (cfr. art. 25 de la loi italienne) et les personnes qui les exécuteront seront considérées comme agissant en lieu et place du *de cujus*: celui-ci continue, par leur entremise, d'administrer sa pensée.

Cependant, l'auteur peut aussi n'avoir rien prévu du tout: en pareil cas les héritiers seront évidemment libres de publier ou de ne pas publier les œuvres inédites que le défunt laisse en portefeuille. S'ils les publient ils exerceront le droit moral positif, et l'on ne pourra pas dire alors qu'ils sont simplement les intermédiaires de l'auteur qui n'a donné aucune indication précise. Tout au plus leur a-t-il tacitement transmis une faculté inhérente à son droit moral positif: celle de publier les œuvres qu'il n'avait pas eu le temps de soumettre lui-même au jugement de la collectivité. Si les héritiers renoncent à toute publication, ils exercent aussi le droit moral positif: ils retiennent des ouvrages dont ils auraient pu provoquer la diffusion. Il convient donc de dire que le droit moral positif, strictement personnel par sa nature, passe néanmoins aux héritiers de l'auteur, lorsque celui-ci meurt sans avoir rédigé d'instructions formelles au sujet de ses manuscrits inédits. En pareil cas, il appartient à ceux qui ont recueilli la succession de décider si ces manuscrits seront publiés, quand ils le seront, et dans quelle mesure. Cette décision fait apparaître le droit moral positif en action. Mais il est évident que les héritiers ne pourront jamais s'arroger le droit de *modifier* en quoi que ce soit l'œuvre que les circonstances leur permettent de rendre publique. Pourront-ils éventuellement la retirer du commerce malgré la lettre de l'article 15, alinéa 3? Le problème est délicat. Il nous semble toutefois que si l'éditeur manquait à son devoir et ne reproduisait pas scrupuleusement l'œuvre, les héritiers de l'auteur seraient en droit de la retirer du commerce: ils exerceraient le droit moral positif pour sauvegarder l'intégrité d'une pensée dont ils ont la garde. Nous reconnaissons d'ailleurs que ce cas sera plutôt rare(1): c'est au cours de l'impression que les changements abusifs de l'éditeur — si changements abusifs il y a — seront en général remarqués, soit à un moment où il suffira de recourir au droit moral négatif et à l'article 16 pour défendre la réputation de l'auteur. Au surplus, retirer une œuvre à un éditeur déterminé n'équivaut pas nécessairement à la retirer du commerce d'une manière *définitive*. Le plus souvent il s'agira d'une mesure temporaire suivie d'une nouvelle publication effectuée dans des conditions normales. Or, il nous paraît évident que le retrait prévu à l'article 15, alinéa 3, doit être définitif comme nous le disons plus haut. Reste à savoir si les héritiers d'un auteur pourraient se *raviser* à l'endroit d'une œuvre posthume qu'ils auraient éditée sans obéir à un désir exprès du *de cujus*? Question difficile mais qui ne se présentera guère dans la pratique. Les circonstances de l'espèce guideront à notre avis le juge plus sûrement que des règles établies *a priori*.

Quelques dispositions se rattachent au droit moral sans appeler de longs commentaires: l'auteur a naturellement le droit de publier son œuvre sous son nom patronymique, sous un pseudonyme ou sous l'anonymat. Dans ces deux derniers cas, il a de plus le droit de révéler son nom véritable à n'importe quel moment et de faire reconnaître sa qualité d'auteur contre quiconque se l'attribuerait (art. 14, al. 1). — Bien mieux, les ayants cause de l'auteur qui a dévoilé son nom patronymique devront indiquer ce nom chaque fois que l'œuvre est éditée, représentée, exécutée, etc., même en cas de convention contraire (art. 14, al. 2). Dès l'instant où l'auteur a fait connaître son nom véritable, aucune dissimulation n'est plus admise.

2. Droit pécuniaire

Le droit pécuniaire de l'auteur est en somme un monopole d'exploitation. Telle est, croyons-nous, la définition la plus compréhensive, et par conséquent la plus favorable au créateur, qui puisse en être donnée. On estime en général que la législation française s'est ralliée à cette théorie large, tandis qu'au contraire la législation allemande énumère limitativement les procédés par lesquels l'auteur peut tirer profit de ses ouvrages (cfr. art. 11 et 12 de la loi allemande sur le droit relatif aux œuvres littéraires et musicales; 15 et 15*a* de la loi allemande sur le droit relatif aux œuvres des arts figuratifs et de photographie). En Suisse, les articles 12 et 13 de la loi du 7 décembre 1922 endiguent également d'une manière, qui semble plutôt limitative, les attributions d'ordre patrimonial ou pécuniaire de l'auteur. Il est vrai que certaines formules employées (notamment celle de l'art. 12, n° 1, reproduction par n'importe quel procédé) sont très élastiques, et qu'il sera facile de les appliquer aux nouvelles inventions qui viendront encore accroître les possibilités de diffusion des ouvrages littéraires et artistiques. — La nouvelle loi italienne contient à l'article 8 une énumération des prérogatives reconnues à l'auteur: celui-ci a le droit exclusif d'exécuter ou de représenter en public, de répandre, publier, reproduire, traduire(1), modifier, mettre dans le commerce ou exploiter économiquement d'une autre manière son œuvre, dans les limites établies par le présent décret. Il semble bien que cet article embrasse tout ce qu'il doit rai-

(1) Mais seulement une fois la protection du droit pécuniaire éteinte.

(1) C'est celui que nous avons déjà considéré précédemment; mais cette fois-ci ce sont les héritiers de l'auteur, et non plus l'auteur lui-même, qui sont les défenseurs de l'œuvre.

(1) Le droit de traduction comprend aussi la version dans les divers dialectes, dit l'article 9, alinéa 5.

sonnablement embrasser. Au surplus, la loi donne elle-même quelques explications (cfr. art. 9 et 10). Le droit de représentation comprend celui de projeter l'œuvre sur l'écran cinématographique; le droit de reproduction celui d'adapter l'œuvre à tous les instruments mécaniques de reproduction; le droit de modification celui de disposer de l'œuvre sous sa forme primitive pour en créer la réplique dans un autre genre littéraire ou artistique (1). *A fortiori* l'auteur possède-t-il seul le droit d'autoriser les réductions, abrégés, et notamment les arrangements musicaux. Ici, toutefois, une précision: le motif d'une composition de musique peut devenir l'occasion ou le thème d'une œuvre musicale nouvelle: en pareil cas cette utilisation est libre. Nous disons qu'il y a là une précision et non pas une restriction véritable, parce que les ouvrages de seconde main, qui doivent toujours être autorisés, sont justement privés de ce caractère de nouveauté (2). Mais dès qu'une œuvre est nouvelle aux yeux du législateur elle n'est plus de « seconde main », même si elle s'inspire, en dernière analyse, d'une œuvre antérieure. Le cas que mentionne la loi italienne constitue, selon nous, l'illustration, peut-être la plus courante, d'une règle générale. ploiter, elle ne pouvait pas, par conséquent, ne pas être réservée à l'auteur.

La transmission d'une œuvre par le téléphone, la radiotéléphonie et autres procédés analogues rentre dans le droit exclusif dit de diffusion, étant entendu que l'ouvrage propagé de la sorte est considéré comme exécuté en public (art. 9, al. 3, et art. 10, al. 2). Enfin, l'auteur est seul au bénéfice du droit de réciter en public ses œuvres, qu'il s'agisse d'une récitation proprement dite, d'une lecture, ou d'une improvisation totale ou partiellement préparée. Ainsi donc l'orateur qui prononce un discours, le professeur qui fait une leçon ont le droit exclusif d'autoriser la reproduction de leur pensée qui s'est d'abord réalisée fugitivement dans l'expression verbale. Quant à la récitation en public d'œuvres ou de fragments d'œuvres protégées, elle est une manière de les ex-

(1) Qu'on songe, par exemple, à la transformation d'un roman en pièce de théâtre ou en film cinématographique.

(2) Entendons-nous bien. L'œuvre de seconde main n'est pas nouvelle, attendu qu'elle s'appuie intimément sur un ouvrage précédent: elle est une reproduction transformée de celui-ci. Mais, parce que transformée, cette reproduction présente pourtant certains *éléments* de nouveauté (par exemple la langue nouvelle s'il s'agit d'une traduction), sinon il ne serait pas possible de lui accorder une protection distincte. L'œuvre de seconde main ne comporte pas, si on la compare à celle dont elle procède, des changements tels qu'on puisse la considérer comme *originale*. En revanche, il arrive un moment où même l'œuvre qui est en quelque sorte née d'une autre œuvre devient originale: c'est lorsque le travail du second auteur est assimilable à une manière de spécification ayant amené des changements essentiels.

Cet effort de décomposer le droit de propriété littéraire et artistique en un certain nombre de facultés distinctes est assurément très méritoire de la part du législateur italien. Car, bien que l'on estime d'ordinaire que le bon langage législatif doit être abstrait et compréhensif, le silence de la loi, qui stimule les capacités d'interprétation du juge, n'est pas aimé de chacun. On préfère quelquefois un texte supprimant toute possibilité de controverse et tout travail de la raison au mutisme, même lorsque celui-ci se justifie parfaitement en logique pure. Les énumérations du genre de celle que nous venons de passer en revue offrent cependant un danger: on ne sait pas toujours si elles sont énoncialives ou limitatives. On dira: l'essentiel est qu'elles soient complètes. Nous en tombons d'accord. Mais cette condition est extrêmement difficile à remplir. Malgré tout le zèle déployé par les rédacteurs de la loi italienne nous ne croyons pas qu'ils aient accordé *expressis verbis* à l'auteur le droit d'exposer èn public ses œuvres. Que conclure de cette omission? Il nous paraît certain que l'artiste bénéficie en Italie, comme ailleurs, du droit exclusif d'exposition. Admettre le contraire serait un non-sens. Mais, du moment où l'on ne se contentait pas d'une formule générale qui laissait au juge le soin de tirer du principe toutes conséquences particulières, il eût été peut-être préférable soit d'épuiser dans la loi la liste des prérogatives spéciales reconnues à l'auteur, soit de bien marquer qu'il ne s'agissait pas de les énumérer toutes, en dépit des apparences. Le législateur syro-libanais, avant d'entreprendre l'énoncé pourtant très détaillé des œuvres protégées a cru devoir souligner que cette énumération n'était « en rien limitative » (cfr. arrêté du 17 janvier 1924, art. 138, *Droit d'Auteur*, 1924, p. 99). C'était de bonne technique législative.

(À suivre.)

Jurisprudence

CANADA

Représentation d'une œuvre dramatique sans indication du nom de l'auteur sur les annonces et programmes. Condamnation de l'entrepreneur de spectacles, en vertu du chapitre 47 des statuts de Québec, 9, Georges V, 1919.

(Cour des sessions de la paix. Tribunal correctionnel de Québec, jugement du 8 janvier 1926.) (1)

Cette poursuite a été intentée sous l'empire du chapitre 47 des statuts de Québec, 9, Georges V (1919), amendant les statuts refondus de 1909, en insérant après la section 7 du chapitre 1er du titre 7 la section suivante:

« 3712*a*. Il est défendu à toute personne, compagnie, corporation, firme, cercle, club, société ou autre association de personnes, quelles qu'elles soient, de publier, exposer ou distribuer des annonces, réclames de journal, affiches, prospectus, circulaires ou programmes se rapportant à la représentation totale ou partielle d'une œuvre ou de diverses œuvres littéraires, dramatiques, lyriques ou musicales, sans y indiquer correctement son nom et sans y avoir mentionné complètement et authentiquement le titre et l'auteur de cette œuvre, ou de chacune de ces diverses œuvres. »

L'on voit par cet article qu'il faut, dans les annonces, dans les journaux et dans les circulaires, prospectus, etc. se rapportant à une représentation totale ou partielle d'une œuvre quelconque, y indiquer le titre et l'auteur de la pièce jouée.

Or, il est en preuve qu'une pièce intitulée *Les Piastres rouges* a été jouée à Lévis en janvier 1925, sans que dans les annonces, circulaires, etc. le nom de l'auteur a été publié. Il a aussi été démontré que les droits d'auteur n'ont pas été payés.

Vu cette preuve, le défendeur doit être déclaré coupable.

D'après l'article 3712*b* des statuts refondus de Québec, tels qu'amendés par les statuts 9, Georges V, ci-haut cités, l'amende y mentionnée ne doit pas excéder cent piastres, et à défaut de paiement, un mois d'emprisonnement; mais, vu les circonstances, le défendeur n'est condamné qu'à une amende de cinq piastres et aux frais, et à défaut de paiement, à quinze jours de prison.

(1) Le texte de ce jugement nous a été obligeamment communiqué par M. Louvigny de Montigny, notre dévoué correspondant canadien. C'est la première fois qu'il est fait application du chapitre 47 des statuts de Québec, 9, Georges V, dont le but est de réprimer l'atteinte portée au droit de l'auteur par l'omission du nom de celui-ci ou du titre de l'œuvre sur les annonces, programmes, affiches, etc. se rapportant à la représentation ou à l'exécution des ouvrages littéraires, dramatiques et musicaux. Ce genre particulier de contrefaçon, nous écrit M. de Montigny, empêche le plus souvent les auteurs d'apprendre même qu'ils ont été pillés. Il peut constituer d'autre part une violation du droit moral, l'intégrité de l'œuvre se trouvant compromise par la suppression du titre. *(Réd.)*

Nouvelles diverses

France

Le droit de suite aux écrivains

Dans le *Droit d'Auteur* du 15 juin 1925, p. 72, nous nous étions demandés s'il ne conviendrait pas d'étendre aux écrivains, dont les manuscrits passent en vente publique, le bénéfice du droit de suite reconnu aux artistes en Belgique et en France. On sait, en effet, qu'une mode nouvelle s'est

emparée des bibliophiles. Ces chasseurs infatigables ont découvert un gibier inédit: le manuscrit autographe de l'œuvre après l'exemplaire de l'édition princeps. On se plaît aujourd'hui à suivre la pensée créatrice d'un auteur jusque dans ses détours les plus secrets, on tient à en surprendre les hésitations intimes que révélera — plus ou moins — la page écrite. Cette curiosité est légitime; elle n'est d'ailleurs que l'aboutissement, si l'on peut dire, du culte de l'autographe. Mais alors une idée devait naître tôt ou tard dans l'esprit des écrivains: pourquoi ne pas mettre en vente le manuscrit de l'œuvre, indépendamment de celle-ci? Dant le *Temps* du 29 janvier 1926, M. Paul Souday rappelle qu'à de récentes enchères publiques des manuscrits de Baudelaire, de Maupassant, de Paul Valéry ont atteint des prix variant entre vingt mille et soixante mille francs (1). Qu'est-ce à dire sinon que l'autographe comme l'œuvre d'art peut acquérir une valeur marchande déterminée par la notoriété de l'auteur? Un essayiste français, M. André Suarès, affirme même que le manuscrit c'est l'homme lui-même, ou l'âme du « scripteur », et qu'en vendant ainsi son âme il a échappé à la famine. Sur ce dernier point, nous voulons espérer que M. Suarès exagère. Mais il nous paraît certain que les curieux de graphologie ou simplement de psychologie pourront trouver des indications utiles dans l'étude du « graphisme » des écrivains, et qu'à cet égard le manuscrit complet d'une œuvre dépassera de beaucoup en intérêt une simple lettre. De là à demander le droit de suite en faveur des écrivains, il n'y a qu'un pas; nous l'avions franchi et M. Souday dans l'article susindiqué écrit à son tour « qu'on a pro- « posé d'accorder aux auteurs un droit de « suite comme aux peintres, c'est-à-dire un « tant pour cent sur les gros prix atteints « par des œuvres qu'ils avaient données « gratis ou vendues pour un morceau de « pain ». Nous sommes charmés de voir que notre suggestion a été émise également par d'autres. En principe, rien ne s'opposerait à l'extension du droit de suite aux manuscrits, du moment que ceux-ci deviennent l'objet de transactions pareilles à celles qui assurent à certaines œuvres d'art une carrière si brillante. Mais de la théorie à la pratique la distance est parfois grande. Or il paraît que le droit de suite aux artistes « a déjà donné les plus grands déboires » et qu'en fait « les intéressés sont loin d'en jouir régulièrement, un outillage, un personnel de contrôle et tout un mécanisme étant nécessaires pour parvenir à un résultat » (1). C'est bien là que gît la difficulté. La législation française sur le droit de suite, quoique jeune, a déjà subi maintes retouches qui autorisent à penser qu'elle n'est pas d'une application très simple (2). Et pourtant, on s'était vivement préoccupé de faire une œuvre pratique. A cet effet, le législateur français avait même abandonné une idée très généralement associée à celle du droit de suite: à savoir que l'artiste devait recevoir une part du produit des ventes *de tout genre* dans lesquelles ses œuvres seraient impliquées. En réalité la loi française du 20 mai 1920 ne frappe d'un droit, au profit des artistes, que les ventes *publiques* d'objets d'art, c'est-à-dire, comme l'a dit notre distingué collaborateur, M. Albert Vaunois, « celles pour lesquelles il est fait publiquement appel aux enchères des amateurs » (v. *Droit d'Auteur*, 1920, p. 103, 3e col.). En revanche toutes les transactions *de ce genre* sont susceptibles d'être taxées au profit des artistes, et non pas seulement celles qui révèleraient une plus-value de l'œuvre vendue. C'est bien la constatation de certaines plus-values quasi fabuleuses atteintes par des toiles de peintres morts dans la gêne qui a provoqué le mouvement d'opinion auquel on doit, en définitive, le vote de la loi française du 20 mai 1920. Toutefois, au cours des travaux préparatoires, on s'est rendu compte qu'il serait extrêmement malaisé de mesurer l'influence qu'un artiste exerce par son talent sur les prix de ses œuvres. Souvent ceux-ci restent trop bas, surtout dans la période des débuts, mais il peut arriver aussi que la mode s'emparant d'un peintre ou d'un sculpteur lui fasse en peu de temps gravir des cimes où il ne saurait se maintenir à demeure. N'a-t-on pas insinué que les chiffres atteints par il y a quelques années les toiles et dessins de Degas étaient excessifs et une baisse n'est-elle pas en train de se produire sur les œuvres de cet artiste? Les prix des objets d'art ne sont donc pas déterminés uniquement par le talent du créateur de ces objets; on ne peut même pas dire qu'ils *tendent* à se fixer au niveau de ce talent. Ils montent et descendent suivant que le public se montre plus ou moins porté à l'achat. Et le public à son tour est plus ou moins manœuvré par la mode, le snobisme et d'autres facteurs. C'est pourquoi l'on a abandonné en France l'idée de faire participer l'artiste à la plus-value de ses créations: une formule différente a triomphé: l'artiste est intéressé aux ventes publiques successives de ses œuvres. Bien entendu, s'il y a plus-value, l'auteur en profite parce que sa part est égale à un certain pourcentage du prix de vente. Mais c'est cette dernière — du moins lorsqu'elle est publique — qui déclenche la participation, ce n'est pas la plus-value. Même en cas de moins-value l'artiste obtient quelque chose.

Ce système, théoriquement simple, pourrait convenir à la vente des manuscrits et, en général, à celle des exemplaires originaux de toutes les créations protégées par les lois sur la propriété littéraire. — Quant aux complications pratiques, elles sont réelles, mais nous nous refusons à les croire insurmontables. Il n'est pas impossible de suivre attentivement les ventes *publiques* qui comportent l'intervention des commissaires-priseurs, notaires, courtiers, huissiers, etc., surtout si les artistes (et le cas échéant les écrivains) se remettent de ce soin à une organisation corporative. Les déceptions dont M. Marcel Plaisant s'est fait l'écho ne sont pas, nous voulons le croire, de celles qui doivent entraîner l'abandon d'un principe juste. Sans doute, il serait plus logique et partant plus juridique d'accorder à l'artiste uniquement une participation à la plus-value de ses œuvres. Car le fait qu'une toile ou une figure sculptée passe de main en main ne suffit pas, nous semble-t-il, à fonder le droit de l'auteur de prélever à chaque mutation consécutive à la première une taxe quasiment régalienne. Ce qui est équitable, c'est de ne pas refuser à l'artiste la possibilité de s'enrichir, lorsque ses œuvres enrichissent ceux qui en font le commerce ou qui les négocient par occasion. Les motifs d'ordre sentimental qui, ayant ému l'opinion, ont en définitive imposé au pouvoir législatif français le vote de la loi du 20 mai 1920 sont aussi ceux que nous croyons les plus solides en raison. En Allemagne, où le droit de suite n'existe pas, mais où la doctrine en a beaucoup discuté le principe, on n'a guère envisagé que la solution d'un pour cent à accorder à l'artiste sur la plus-value. Mais alors il faut être logique jusqu'au bout, et frapper les ventes publiques *et privées*. Or ces dernières seront toujours difficiles à contrôler. M. Philippe Allfeld, dans un très intéressant article de *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht*, fascicule de février 1919, p. 64 et suiv., propose la création d'un registre où seraient obligatoirement inscrites, sous peine de nullité, toutes les ventes successives d'une œuvre d'art. En France, on ne paraît pas avoir songé véritablement à atteindre les ventes particulières. Et l'abandon de cette catégorie déterminée de mutations a été en quelque sorte compensé par l'admission des ventes publiques sans plus-value au bénéfice du droit de suite.

(1) Le *Temps* du 18 mai 1926 rapporte qu'à la vente des manuscrits autographes de Pierre Louys les prix suivants ont été atteints: manuscrit définitif d'*Aphrodite*, sous son premier titre, l'*Esclavage*, fr. 45 000; manuscrit complet des *Chansons de Bilitis*, fr. 30 000; manuscrit de *La Femme et le Pantin*, fr. 36 000; manuscrit des *Aventures du roi Pantole*, fr. 35 000.

Pierre Louys possédait d'autre part de nombreux manuscrits autographes d'écrivains modernes, qui furent également mis aux enchères. Un texte de la *Salomé* de Wilde, tout entier de la main de l'auteur, se vendit fr. 135 000. Cinq lettres d'Oscar Wilde à Pierre Louys furent adjugées respectivement pour 7000, 2605, 2210, 1000 et 800 francs. Sept poésies de Paul Valéry trouvèrent acquéreur pour fr. 9060.

(1) Cfr. Marcel Plaisant, *Pour les droits de la pensée*, p. 39.

(2) Voir sur les critiques formulées *Droit d'Auteur*, 1921, p. 84, 132; 1922, p. 11; 1923, p. 16, 52 et pour les retouches *ibid.*, 1922, p. 125; 1924, p. 73; 1925, p. 13.

Bibliographie

Nous tenons à annoncer sans retard le très beau *Livre d'or du cinquantenaire des juridictions mixtes d'Égypte*, édité, sous le patronage du Conseil de l'Ordre des avocats, par notre excellent confrère *Le Journal des tribunaux mixtes*. Nous reviendrons sur cette publication dont la valeur historique et scientifique est considérable, et dont la présentation témoigne d'un goût parfait.

Imprimerie Coopérative (Expédition du *Droit d'Auteur*), à Berne.