

LE DROIT D'AUTEUR

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

PARAISSANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS

SOMMAIRE

PARTIE NON OFFICIELLE

Correspondance : LETTRE DE FRANCE (Albert Vaunois). *Sommaire :*

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques (à propos de son centenaire). — JURISPRUDENCE : De l'interprétation stricte des contrats de cession consentis par les auteurs. — Droits d'auteur du peintre et dessinateur Daumier. — Roman-cinéma tiré d'un drame, p. 97.

Jurisprudence : BELGIQUE. Oeuvre dramatico-musicale, collaboration du compositeur et du parolier. Effet au point de vue

de la durée du droit d'auteur : la protection subsiste, pour toutes les parties de l'œuvre, jusqu'à ce que cinquante ans se soient écoulés depuis la mort du dernier collaborateur survivant. Divisibilité de l'œuvre : l'exploitation séparée des paroles ou de la musique profite uniquement à l'auteur de la partie exploitée ou à ses ayants cause, mais pendant toute la durée du droit, telle qu'il faut calculer celle-ci en appliquant le principe de la collaboration, p. 101.

Bibliographie : Ouvrage nouveau (*Vilbois*), p. 104.

PARTIE NON OFFICIELLE

Correspondance

Lettre de France

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques (à propos de son centenaire). — *Jurisprudence :* De l'interprétation stricte des contrats de cession consentis par les auteurs. — Droits d'auteur du peintre et dessinateur Daumier. — Roman-cinéma tiré d'un drame.

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques a célébré son centenaire. Elle a en même temps rajeuni ses statuts et commencé, le 1^{er} mars 1929, une nouvelle période de son existence. Nos lecteurs, à l'occasion des procès Donizetti, ont connu certains détails de son fonctionnement (*Droit d'Auteur*, 1907, p. 22; 1908, p. 36; 1913, p. 18; 1914, p. 12; 1919, p. 104; 1924, p. 104; 1926, p. 31); il n'est cependant pas superflu de retracer plus complètement la marche suivie par cette société, qui est le plus ancien et le plus fameux des groupements d'auteurs.

Le rôle social de la littérature, comme la théorie et la mise en pratique du droit des écrivains, tel qu'on le comprend aujourd'hui, datent en France du XVIII^e siècle. Mais les auteurs dramatiques se plaindrent vite d'être spoliés par les comédiens; ils l'étaient en effet. Beaumarchais, le plus remuant d'entre eux, fut chargé par le duc de Richelieu de préparer un règlement qui pût rétablir la paix entre les adversaires. Il convoqua, en 1777, les auteurs qui avaient été joués au Théâtre français, obtint l'adhésion de Rochon de Chabannes, Le Mierre,

La Place, Chamfort, Bret de Sauvigny, Blin de Saint-More, Gudin de la Brenellerie, Du Doyer, Lefèvre, Ducis, Favart, Dorat, Lemonnier, Cailhava, Leblanc, Barthe, Rousseau, et fut nommé commissaire; Saurin, Marmontel, Sedaine lui furent adjoints⁽¹⁾. C'est à cette assemblée que la Société des auteurs et compositeurs dramatiques peut faire remonter son origine.

Deux arrêts du Conseil du roi, rendus en 1780, tentèrent de codifier les usages, de fixer le taux et la durée des redevances dues aux écrivains sur les spectacles, les cas dans lesquels la baisse des recettes ferait considérer un ouvrage dramatique comme « tombé dans les règles », c'est-à-dire attribué définitivement sans indemnité aux comédiens. Aussi bien, la faiblesse des uns, l'influence des autres, le nombre des littérateurs dissidents, les intrigues dont on ne se passe guère sur les planches et derrière la scène, toutes les habiletés du tripot dramatique furent mises en œuvre de part et d'autre. Personne ne reçut satisfaction; personne d'ailleurs ne respecta les nouveaux règlements.

Dès la Révolution, les pétitions, les démarches à la barre de l'Assemblée constituante, les projets et les brochures se multiplièrent; c'est sans doute ce qui explique que le législateur se soit occupé d'abord, en 1791, des auteurs dramatiques et du droit de représentation, quand il attendit jusqu'au 19 juillet 1793 pour reconnaître la propriété des écrivains et leur droit d'édition.

Un premier décret de l'Assemblée, en date du 19 janvier 1791, proclama la li-

berté des théâtres, ainsi que le droit exclusif de représentation assuré pendant la vie de l'auteur et cinq ans après sa mort⁽¹⁾. Un second décret, du 6 août 1791, précisa que les conventions entre les auteurs et les entrepreneurs de spectacles seraient parfaitement libres. Ce régime ne garantissait pas aux auteurs les redevances, déjà insuffisantes, qu'ils percevaient dans les anciens théâtres. En théorie, le droit des auteurs et la liberté des conventions sont la solution idéale, à condition que l'égalité existe chez les contractants et qu'aucun d'eux ne soit à même d'asservir l'autre; en pratique, la réglementation préalable, c'est-à-dire la stipulation d'un tarif minimum, est seule de nature à concilier les intérêts en présence. Sous l'Ancien régime, le souverain avait pour mission de maintenir l'harmonie entre les catégories de citoyens. Quand il cessa d'y réussir, la Révolution éclata. Les philosophes prirent pour déesse la liberté, et l'on commit des crimes en son nom, ne fût-ce que de forcer les Français à l'isolement, ne fût-ce que d'abolir les hiérarchies légitimes, les associations, les corporations, les Académies, les corps constitués quels qu'ils fussent, les ententes de toute nature et les éléments d'équilibre politique qu'on a tant de peine à reformer, sous le nom de syndicats, en mettant un frein à l'instinct de tyrannie, commun aux esprits étroits et aux génies organisateurs.

Dans le monde du théâtre, l'autorité centrale abdiquait; la force des choses entraîna le retour à des règlements; le besoin créa

(1) Voir « Compte rendu de l'affaire des auteurs dramatiques » et diverses autres pièces imprimées à la suite, dans les Œuvres de Beaumarchais.

(1) Ce texte et les suivants, avec les rapports très curieux qui les ont précédés, ont été publiés d'après les documents des Archives nationales, par Claude Couhin dans *La Propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1894, tome I, p. 115 et suiv.

l'organe; le groupe des amis de Beaumarchais va se transformer, devenir la Société des auteurs dramatiques, traiter avec les directeurs de spectacles et unir, bon gré mal gré, les écrivains.

Aussitôt après les deux lois de 1791, le Théâtre français adopta un tarif contre lequel les littérateurs protestèrent; le Théâtre de la République accepta un taux différent. Les auteurs se décidèrent, pour la plupart, à confier la perception de leurs droits à un seul agent, Framery. Ils furent immédiatement accusés par leurs adversaires de reconstituer une corporation et de se rendre coupables du délit de coalition. Les directeurs des scènes de province, qui n'avaient jamais rien versé aux écrivains, se déroberent à l'exécution de la loi et commencèrent à agiter l'opinion publique. Beaumarchais répondit par une pétition du 23 décembre 1791.

Presque à la veille de se dissoudre, l'Assemblée législative vota, le 30 août 1792, une troisième loi qui abandonnait aux théâtres de province, en dépit des auteurs, les pièces imprimées et mises en vente avant le 13 janvier 1791, si elles avaient été usurpées sans réclamation légalement constatée. De plus, on faisait attribution au domaine public de tous les ouvrages qui ne porteraient pas sur l'imprimé la réserve formelle du droit de représentation; la réserve, d'ailleurs, n'aurait d'effet que pour dix ans.

Cette expropriation des œuvres dramatiques dura peu de temps. La Convention défit le travail de la Législative. Une quatrième loi, du 1^{er} septembre 1793, rapporta la loi du 30 août 1792, remit en vigueur les textes de 1791 et les compléta en renvoyant en outre à la loi toute récente des 14/19 juillet 1793. Désormais, le droit de représentation dramatique et le droit d'édition littéraire suivirent les mêmes règles⁽¹⁾.

Entre temps, les premiers adhérents de Beaumarchais avaient doublé leur nombre; l'agence Framery perçut, pour le compte de ses clients, la première année, 2200 livres et monta à 100 000 livres en 1798; cette année-là, il se créa une deuxième agence et, jusqu'en 1829, le nombre de deux agents est resté immuable pour les auteurs dramatiques. Les derniers statuts ont prévu l'établissement d'un troisième agent, qui a été nommé le 14 juin 1829.

L'organisation des traités avec les entreprises dramatiques et le contrôle des spectacles se développèrent assez lentement, car le groupement des auteurs se heurtait à de graves difficultés: il était facultatif, on

y entraît, on en sortait à volonté. Il reposait uniquement sur un mandat signé à l'un des deux agents. Assurément, les services de l'agent étaient fort utiles, mais surtout pour ceux dont les pièces étaient recherchées par les théâtres; les auteurs jeunes, disposés à des sacrifices pour se faire connaître, les écrivains déjà célèbres, mais peu soucieux d'argent, ou dissidents et prêts à toutes les ententes avec les directeurs, pouvaient susciter une concurrence dangereuse aux fidèles de l'association. Les entrepreneurs de spectacles favorisaient les divisions. En 1806, les auteurs unis avaient stipulé entre eux l'interdiction de traités particuliers passés avec les directeurs au-dessous du tarif général qui avait été convenu. Mais la seule sanction vis-à-vis du contrevenant était la restitution de la procuration donnée à l'agent. Le rebelle perdait son mandataire et retrouvait sa liberté. Il était généralement attiré par les avantages qu'il attendait de la représentation de son œuvre.

En conséquence et trop souvent les directeurs réussissaient à traiter au rabais. *La Chatte merveilleuse*, de Désaugiers et Gentil, fut jouée cinq cents fois de suite aux Variétés; elle rapporta deux millions aux directeurs, ils avaient 4000 francs de recettes par soirée, et chacun des auteurs un demi-louis seulement. *La Pie voleuse*, autre pièce fameuse, de Caignez et d'Aubigny, produisait 18 francs à l'un et 4 francs 50 centimes à l'autre par chaque représentation. C'était tout aussi dérisoire.

Pour atteindre son but, il était nécessaire que le groupement des auteurs pût imposer aux directeurs une réglementation sévère; pour que son autorité ne fût pas discutée, il fallait qu'il parlât au nom de la presque totalité des auteurs, qu'il sût également plier ses adhérents à une discipline vraiment corporative, qu'il échappât au grief d'illégalité, opposé dès le début, et aux entraves d'une législation individualiste, mais heureusement large et souple. On y parvint sous la direction du vaudevilliste Eugène Scribe.

Grâce à l'initiative de cet écrivain, le 7 mars 1829, une assemblée de 85 auteurs décida de fonder une association plus stable et plus forte que la précédente. Des statuts furent élaborés, consignés dans un acte sous seing privé, adoptés ensuite par 257 membres adhérents. Tout en posant des règles que les statuts plus récents se sont bornés à développer, les signataires ne constituèrent pas encore une société. Ils chargèrent leurs mandataires de la défense des intérêts communs et de la création, par voie de prélèvement sur les droits d'auteur, d'une caisse subvenant aux frais généraux, ainsi que

d'un fonds de secours pour les auteurs malheureux; mais ils gardaient leur indépendance et ne s'engageaient pas, les uns à l'égard des autres, par des obligations réciproques. Cette lacune fût bientôt comblée.

En effet, un conflit entre les auteurs et un théâtre, s'il n'est pas aussitôt tranché à l'amiable, doit aboutir à une décision énergique prise contre le directeur du théâtre: le retrait du répertoire social. C'est une mise à l'index, par laquelle les travailleurs intellectuels arrêtent l'industrie d'un entrepreneur de spectacles; elle est efficace si les commissaires ont les pouvoirs voulus pour la faire respecter par leurs adhérents. Lourde tâche, à l'épreuve. Il est instructif qu'on en ait triomphé par la création d'une société civile.

Avant que nos lois spéciales, commerciales ou sociales eussent organisé les sociétés de toute espèce, qui pullulent aujourd'hui, le Code civil de 1804 avait énoncé quelques principes généraux. Il reste en vigueur; ses dispositions permettent les genres de sociétés qui n'entrent pas dans les cadres rigides inventés plus tard en vue de besoins précis. Il gouverne les sociétés civiles, c'est-à-dire celles qui ne font pas acte de commerce et où, cependant, les associés, dans l'espoir de profits pécuniaires, mettent en commun des biens déterminés. Apport de chacun des associés, partage éventuel de bénéfices, engagements réciproques, durée fixe du contrat, acte écrit, voilà des éléments suffisants pour une société. Pendant longtemps, les sociétés d'exploitation de mines et d'autres sociétés immobilières se sont fondées sous ce régime assez vague.

C'est en 1837 que les conseils judiciaires du groupement des auteurs insistèrent auprès de sa Commission « pour régulariser l'association en lui donnant la forme d'une société civile régulière, à durée limitée, qui engagerait irrévocablement tous les signataires ». Leur avis fut suivi et, par acte passé devant M^e Thomas, notaire à Paris, tous ceux qui donnèrent leur adhésion se trouvèrent engagés, sans avoir la faculté de se retirer, pour une période de vingt-cinq années qu'on fit partir de 1829.

Beaucoup d'anciens membres du groupement hésitèrent devant cet assujettissement, mais les années ont passé. L'action collective s'exerce au moyen de la renonciation des individus à leur liberté; la Commission ne peut traiter avec les directeurs que si elle est sûre de ne pas être trahie à l'improviste par ses administrés; la dépendance très rigoureuse de ceux-ci profite à tous et elle a présenté de tels avantages que la Société a conquis, à très peu d'exceptions près, l'unanimité des auteurs dramatiques.

(1) Voir les Œuvres de Beaumarchais; — Claude Couhin, *op. cit.*; — et, sur les faits plus récents, Jean Bayet, *La Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris, 1908.

Contestée à diverses reprises comme nulle et contraire à la loi, elle a gagné ses procès⁽¹⁾. D'autre part, la doctrine et la jurisprudence ont progressivement reconnu aux sociétés civiles, d'une manière générale (souvent lorsqu'il s'agissait d'entreprises tout à fait étrangères à l'art dramatique), une capacité pleine et entière; on leur a ouvert toutes les actions judiciaires, tous les actes de droit civil, tous les modes de contrat et d'acquisition, même à titre gratuit⁽²⁾. Aujourd'hui, la situation de la Société des auteurs, consolidée à chaque modification des statuts, paraît malaisément attaquantable.

Les premiers statuts étaient valables pour vingt-cinq ans calculés depuis 1829; la continuation était prévue pour une période égale de vingt-cinq années, si la liquidation n'était pas demandée en temps utile. L'hypothèse se réalisa; la société prit alors fin en mars 1879. Sa liquidation et sa reconstitution immédiate furent décidées par un acte du 21 février 1879, pour une autre durée de vingt-cinq ans. En 1904, prorogation avec remaniement de quelques articles des statuts. Enfin, en 1929, pour la seconde fois, liquidation; formation d'une société nouvelle qui a commencé le 1^{er} mars dernier et qui est contractée pour quatre-vingt dix-neuf ans, par périodes de vingt-cinq années.

On n'a pas ici la prétention de commenter un pacte social qui comporte 51 articles, quelques-uns très étendus; il a d'ailleurs déjà subi et il subira sans doute encore des modifications. On cherchera seulement à donner une idée générale, nécessairement sommaire et incomplète, de la constitution actuelle et du fonctionnement de la société.

Elle a pour objet: 1° la défense mutuelle des droits des associés vis-à-vis des administrations théâtrales ou de toutes autres personnes ou sociétés en rapport d'intérêt avec les auteurs et compositeurs dramatiques; 2° la perception des droits de ces auteurs et compositeurs (ce qui implique l'organisation des agences et de leurs délégués répandus partout); 3° la mise en commun de partie des droits perçus (cette précision est destinée à montrer que l'une des principales conditions légales du contrat de société est remplie); 4° la création d'un fonds de secours au profit des différentes

catégories d'associés, de leurs veuves, héritiers ou parents; 5° le service, au profit des sociétaires, de pensions et, au profit des sociétaires-adjoints et des stagiaires professionnels, d'allocations dont le chiffre est subordonné aux ressources de la société; 6° la création d'un fonds commun de bénéfices partageables; 7° d'une manière générale, la défense des intérêts matériels et moraux des auteurs et compositeurs dramatiques de toutes catégories, ou de leurs ayants droit.

Le fonds social est constitué essentiellement par les apports des associés (apports dont il sera parlé ci-après); progressivement, il s'accroît du pourcentage prélevé sur le produit brut des représentations et de l'exploitation des œuvres des associés; du produit des représentations et redevances versées, en vertu des traités, par les entreprises théâtrales (cet article comprend le bénéfice des traités forfaitaires, en vertu desquels la société exerce ses perceptions même sur les pièces étrangères à son répertoire particulier); des dons, legs, etc.; des amendes prononcées par la Commission et de quelques autres recettes.

La composition de la société, au point de vue de son recrutement, est à la fois oligarchique et très étendue; c'est un de ses caractères originaux. Les sociétaires proprement dits ont, de tout temps, rarement dépassé le nombre de 300, et il ne semble pas qu'on cherche à l'étendre; mais toutes les personnes rattachées à la production dramatique, au nombre de plusieurs milliers, dépendent et profitent à la fois de la société, grâce à son organisation.

Il existe en effet sept catégories d'associés: 1° les sociétaires; 2° les sociétaires-adjoints; 3° les stagiaires professionnels; 4° les adhérents (stagiaires et adhérents de l'ancienne société); 5° les héritiers adhérents; 6° les cessionnaires adhérents; 7° les auteurs et compositeurs étrangers ou sociétés d'auteurs et compositeurs étrangers. Sont sociétaires tous ceux qui faisaient partie de l'ancienne société ou ceux qui seront admis par la Commission, munie à cet effet de pleins pouvoirs, et en outre qui justifieront: 1° d'un stage de dix ans; 2° d'un cens-argent, c'est-à-dire d'une somme de droits d'auteur touchée et qui ne sera pas inférieure à 300 000 francs pour les auteurs, 150 000 francs pour les compositeurs; ou d'un cens-actes, c'est-à-dire de la représentation à Paris de pièces normalement exploitées formant un total de vingt actes, dont au moins cinq pièces en trois actes. Les pièces jouées sur les théâtres dits « cabarets » ne comptent que pour un tiers dans le calcul du cens-actes. Les ouvrages de music-hall ne comptent pas pour le

cens-actes et la somme des droits d'auteur ne pourra être inférieure à 500 000 francs. Pour les auteurs de films, le minimum statutaire n'est pas encore fixé.

Ces conditions étant difficiles à remplir, on a prévu l'élection de membres sociétaires *honoris causa*, à titre d'hommage exceptionnel. Comme exemples, on pourrait envisager le cas de personnages tels que Ernest Renan, Anatole France, Georges Clemenceau, qui ont été joués au théâtre, sans assurément en faire leur occupation principale et sans y trouver le cens-argent ou le cens-actes statutaire.

Les sociétaires français font seuls partie de la Commission qui dirige la société et tous ont droit de vote aux assemblées générales.

Les sociétaires-adjoints doivent justifier de la moitié du cens-argent visé plus haut ou de la représentation de dix actes. Ils sont représentés aux assemblées générales par un délégué pour 50 membres. Les stagiaires professionnels justifient d'un cens moins élevé; ils jouissent des avantages de la perception et de la protection de la société, sont soumis aux mêmes obligations que les sociétaires et sont représentés aux assemblées par un délégué pour 100 membres. — Les adhérents sont les auteurs ou compositeurs nouveaux. — Au décès d'un auteur, ses héritiers peuvent être admis dans la société; l'ensemble des héritiers adhérents a trois délégués avec droit de vote aux assemblées. — Les cessionnaires sont assimilés aux héritiers et soumis comme eux aux mêmes obligations que les stagiaires professionnels. Il est à noter que l'aliénation des propriétés dramatiques n'est pas interdite aux auteurs par les statuts, bien que la société, fondée pour faciliter aux écrivains la conservation et l'administration de leurs droits, manifeste son utilité surtout en leur évitant d'aliéner leurs œuvres. Actuellement encore, les compositeurs de musique font souvent aux éditeurs des abandons inconsiderés de leur droit d'exécution et de représentation; leur irréflexion peut avoir pour eux des conséquences nuisibles. — Les auteurs et compositeurs des nations étrangères autres que les pays de langue française et les sociétés étrangères ont les mêmes droits que les Français, sauf le vote aux assemblées (sous certaines distinctions), sauf aussi l'éligibilité à la Commission.

L'apport en société est constitué, pour les membres de l'ancienne société, par leur part de liquidation antérieure (un excédent proportionnel est exigé en cas d'adhésion tardive) et, pour tous les associés, par la retenue statutaire. Tous les droits dus aux membres de la société pour la représentation et l'exploitation sous une forme quelconque de

(1) Voir Bayet, *op. cit.*; H. Delihu, *La légalité des sociétés d'auteurs et d'artistes dramatiques*, Paris, 1911.

(2) Voir dans nos études sur l'affaire Donizetti, le *Droit d'Auteur*, 1926, p. 21, 3^e col., et les renvois. — Voir également le *Droit d'Auteur*, 1928, p. 54, et l'arrêt de la Cour de cassation (ch. des requêtes) du 28 décembre 1927 (*Dall. hebdo.*, 1928, 34; *Ann. prop. ind.*, 1929, p. 57), reconnaissant à la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique — fondée aussi sous forme de société civile — le droit d'agir seule en justice, en son propre nom, sans intervention de ses sociétaires, pour la défense de leurs droits d'auteur.

leurs ouvrages, partout où la perception peut s'exercer légalement en vertu des traités généraux ou de conventions internationales, sont perçus par la société. Il est prélevé un pourcentage (qui ne doit pas dépasser 2 1/2 % pour Paris, 6 % pour la province et l'étranger) en vue des charges sociales, de la caisse de secours, de la caisse des pensions et du fonds commun de bénéfices partageables. Sous cette déduction, le sociétaire touche ensuite le montant de ses droits.

Les droits perçus à Paris ne peuvent être inférieurs à 12 % dans les théâtres (avec une réduction possible cependant dans les petits théâtres de la périphérie et dans les nouveaux théâtres d'essai, mais uniquement pour les spectacles inédits); dans les music-halls, cabarets, etc. à 6 % pour les revues en deux actes, 2 % pour les ouvrages en un acte dont la durée excède vingt minutes, 1 % pour les sketches d'une durée inférieure à vingt minutes. La société étend peu à peu ses perceptions sur tous les genres de spectacles et d'établissements; le cinéma entre dans ses prévisions. Une assemblée générale extraordinaire du 25 juin 1929 a admis les auteurs de films à faire partie de la société et a déterminé leur situation par un règlement-annexe des statuts, en attendant la perception des droits d'auteur dans les salles de cinéma.

Outre les droits d'auteur, dont le taux minimum est assuré à tous ses membres, la société administre un fonds de secours au profit de toutes les catégories d'associés, un service de pensions pour les sociétaires, d'allocations au bénéfice des sociétaires-adjoints et des stagiaires professionnels.

En échange des avantages qui découlent de leur affiliation, les sociétaires contractent des obligations strictes. Une fois admis, ils ne peuvent se retirer; ils sont liés pour la durée de la société. Ils obéissent à un certain nombre d'interdictions (l'article 33 des statuts de 1929 a été remanié par l'assemblée générale du 14 mai 1929): ils doivent ne pas laisser jouer leurs œuvres sur des scènes ou par des entreprises qui n'auraient pas de traité avec la société; ne jamais traiter eux-mêmes au-dessous des conditions des traités généraux; ne pas abandonner une part de leurs droits à une personne intéressée à l'exploitation de l'œuvre (directeur, metteur en scène, éditeur, interprète, décorateur, etc.); ne pas aliéner, dans une mesure quelconque, le droit moral, qui appartient à l'auteur pendant sa vie et, après sa mort, à ses représentants. La société arrive ainsi à assurer l'application réelle du tarif minimum des droits d'auteur et, en même temps, à empêcher toute concurrence déloyale entre ses sociétaires.

Des écrivains dramatiques peuvent être ou devenir directeurs de théâtre. Ils peuvent jouer leurs propres ouvrages. Il n'est pas besoin de remonter jusqu'à Molière. A titre d'exemples divers, on citerait Sacha Guitry, Bernstein, Sarment, Tristan Bernard, Maurice Rostand. Les risques de fraude, d'accaparement, d'éviction vis-à-vis de confrères sont, autant que possible, compensés par des mesures, précisées dans les statuts.

Quant à la concurrence des écrivains étrangers à la société ou des ouvrages du domaine public (la concurrence des morts contre les vivants, a-t-on dit parfois), elle est écartée, grâce aux traités généraux et forfaitaires imposés aux directeurs. Le forfait consiste à calculer la perception convenue (12 % par exemple) sur la totalité des recettes, qu'elles proviennent ou non du répertoire social. Le directeur n'a donc aucun avantage pécuniaire à jouer la pièce de l'écrivain étranger à la société, même si cet écrivain renonce à toute rémunération; le directeur fait une perte, s'il lui promet un prix ou une redevance. L'homme qui émet la prétention de gagner sa vie par le théâtre et de garder sa liberté, sera le plus souvent congédié partout; presque forcément il est réduit, dès la réception de sa première œuvre, à adhérer à la société, qui lui remettra sa quote-part normale, au lieu de la verser à la caisse commune. Pour agir autrement, il faudrait disposer d'un théâtre, sans traité avec la société et décidé à ne jouer que des auteurs nouveaux. Aucune entreprise de ce genre, même avec de brillants débuts, n'a réussi à se prolonger longtemps.

La validité du traité forfaitaire, qui entraîne des encaissements sur le domaine public au profit de la société, a maintes fois été mise en question, mais toujours elle a été consacrée par les tribunaux, en dernier lieu à l'occasion des procès Donizetti (v. *Droit d'Auteur*, 1919, p. 103-104).

Les infractions à la discipline sociale sont sévèrement réprimées. Les anciens statuts les sanctionnaient par une « indemnité » (disons une amende, le mot est prononcé dans l'article 6 des statuts, à propos de la composition du fonds social) qui variait de 2000 francs ou de 12 000 francs, suivant les cas, à 100 000 francs. Les nouveaux statuts précisent moins: ils permettent la retenue des droits, qui ne pourra être inférieure à 10 %, ni supérieure à 50 %, jusqu'à concurrence du paiement d'une indemnité qui sera fixée par la Commission. L'exclusion du contrevenant est également possible et sa réintégration ultérieure dans la Société est rendue difficile et onéreuse.

L'autorité centrale est dévolue à la Commission, élue pour trois ans par l'assemblée

générale, renouvelée par tiers tous les ans, composée de quinze membres: douze auteurs dramatiques — parmi lesquels deux ayant touché la plus grande partie de leurs droits, depuis moins de deux ans, au music-hall, et éventuellement un auteur ayant touché la plus grande partie de ses droits au cinéma — et trois compositeurs dramatiques (le règlement concernant les auteurs de cinéma a été voté le 25 juin 1929). La Commission a tous pouvoirs, tant à l'égard des sociétaires que vis-à-vis des tiers. C'est elle qui traite avec les directeurs de théâtre, et ces accords ne se sont pas conclus sans lutte et sans de longs différends; elle a imposé le traité forfaitaire; elle a, en conséquence, à partir de 1840, établi les perceptions sur le domaine public; elle a réglé les répartitions, voté des allocations exceptionnelles, comme celles dont ont bénéficié les héritiers de Mozart et de Weber; en somme, elle a été et est encore à même d'introduire, quant aux propriétés dramatiques, un régime différent de celui que la loi de 1793 et les lois ultérieures ont admis pour le droit d'auteur en général.

Sous son contrôle, les agents généraux et le personnel administratif organisent la surveillance des spectacles, au moyen d'une grande quantité de contrôleurs, rémunérés de diverses façons, et ils encaissent les recettes. Ce budget dramatique est considérable. Dans un volume publié récemment par M. Vilbois, *Du domaine public en matière de droit d'auteur*, et dont le *Droit d'Auteur* (1929, p. 14) a reproduit la préface, due à M. Grunbaum-Ballin, on a relevé les chiffres des exercices 1926-1927 et 1927-1928. Les recettes annuelles dépassent quarante millions de francs.

Ainsi, on comprendra mieux l'importance d'une semblable société, les répercussions lointaines de son action. Le juriste, de nos jours, ne peut se borner à connaître la législation, s'il ignore des conventions, libres en leur origine, mais devenues réglementaires en fait, qui complètent ou modifient les textes. Le droit d'auteur est peu de chose sans la mise en pratique. En d'autres termes, la propriété dramatique n'existerait guère, sans l'art et la manière de s'en servir, sans l'organisme puissant qui l'a fait progresser. Dès le début, le groupement des auteurs a été inculpé de coalition par les directeurs qu'il cherchait à plier sous le joug; « confrérie ouverte », a dit simplement, à une époque plus récente, un arrétiste de grande valeur. Coalition, confrérie, corporation, aucune de ces expressions n'est juridiquement exacte. Aussi bien, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques a donné ses preuves de vitalité. Sa création et son développement font

observer l'ingénieux emploi des principes généraux du droit, l'adaptation pour les besoins nouveaux des vieilles formules du Code civil.

* * *

Faute de place, on réservera pour de prochaines Lettres de France une revue de jurisprudence. Notons seulement que, de plus en plus, nos tribunaux font application du droit moral des auteurs. Le domaine éminent, presque inaliénable, de l'auteur est mis en relief à chaque occasion. L'interprétation étroite des contrats de cession s'ensuit nécessairement. En effet, l'écrivain ou l'artiste conserve tous les éléments de propriété dont il n'a pas, en termes exprès, consenti l'abandon. Dans les litiges survenus avec un éditeur ou un autre cessionnaire, l'éditeur ne manque pas de rappeler que, dans le doute, la convention s'interprète contre celui qui a stipulé et en faveur de celui qui a contracté l'obligation (art. 1162 du Code civil); et que, en cas de vente, tout pacte obscur ou ambigu s'interprète contre le vendeur (art. 1602 du Code civil). On répond au nom de l'auteur qu'un contrat partiel n'est pas un contrat douteux, et qu'il ne convient pas, sous prétexte d'obscurité, de l'étendre ou de le compléter, en y insérant ce qui n'a pas été stipulé; on doit rechercher la commune intention des parties et, «quelque généraux que soient les termes dans lesquels une convention est conclue, elle ne comprend que les choses sur lesquelles il paraît que les parties se sont proposé de contracter» (art. 1163 du Code civil).

Cette considération a, de vieille date, fait attribuer aux héritiers de l'auteur, plutôt qu'aux cessionnaires, la prorogation de durée résultant d'une loi nouvelle et non visée par avance dans les contrats relatifs à la reproduction des œuvres cédées. Elle vient d'être affirmée à nouveau par le Tribunal de la Seine, à propos des œuvres de Daumier, que les éditeurs reproduisaient sans se préoccuper des droits des héritiers (Trib. Seine, 10 juillet 1929, consorts Geoffroy, héritiers Daumier, c. Éditions Rieder [inédit]). Ce jugement continue une longue jurisprudence antérieure. On avait pensé apercevoir un revirement dans un arrêt de cassation du 19 mars 1926, dont nous avons fait la critique (v. *Droit d'Auteur*, 1926, p. 103). En tout cas, le jugement du 10 juillet 1929 fait rentrer dans le domaine des héritiers la reproduction des dessins et des tableaux de Daumier. On ignore encore s'il sera frappé d'appel par les éditeurs.

Au sujet d'une question différente, le même motif a fait prévaloir les droits des écrivains ou de leurs représentants sur les

prétentions des cessionnaires. Il s'agit de décisions de la Cour de Paris dont le *Droit d'Auteur* n'avait pas encore eu l'occasion de parler (Cour de Paris, 1^{re} ch., 26 février 1926, Calmann-Lévy c. Ferenczi et fils [deux arrêts], *Dall. hebdomadaire*, 1926, p. 289; *Ann. prop. ind.*, 1926, p. 349; *Gaz. des Trib.*, numéro des 11, 12 et 13 juillet 1926). Les auteurs dramatiques Anicet Bourgeois et Ferdinand Dugué avaient cédé à la maison Calmann-Lévy la propriété pleine et entière du droit d'impression, de publication et de vente de leurs drames *La Bouquetière des Innocents* et *La Fille des Chiffonniers*. Plus tard, les héritiers des écrivains ont autorisé Ferenczi et fils à tirer de ces drames des romans-cinéma. Calmann-Lévy prétendit que les romans constituaient la contrefaçon des drames et que la propriété littéraire qui lui avait été cédée comportait le droit d'adapter le drame en roman, de même qu'un auteur peut empêcher la transformation de son roman en pièce de théâtre. La Cour de Paris a répondu qu'il ne s'agissait pas des droits des auteurs vis-à-vis des adaptateurs, mais de la convention que l'éditeur avait passée avec ces auteurs; «qu'en matière de propriété littéraire, comme en toute autre matière, les conventions sont interprétées d'après leurs termes et selon l'intention des parties;que les pièces de théâtre lui appartiennent telles qu'elles ont été conçues et représentées, mais que son droit ne va pas au delà;que les parties n'ont envisagé que des pièces de théâtre à l'exclusion de toute œuvre qui en serait tirée; que la publication du roman issu du drame n'en constitue pas la contrefaçon; que si le sujet est le même, la forme sous laquelle il est présenté au public en est toute différente; que Calmann-Lévy ne justifie d'ailleurs d'aucun dommage, etc.».

Il en ressort bien qu'on ne peut étendre les démembrements que l'auteur a consentis de ses droits (cf. A. Vaunois, H. Geoffroy et M. Darras, *La Prop. litt. et art.*, ch. V, div. I, princ. 45 et suiv.).

ALB. VAUNOIS.

Jurisprudence

BELGIQUE

OEUVRE DRAMATICO-MUSICALE, COLLABORATION DU COMPOSITEUR ET DU PAROLIER. EFFET AU POINT DE VUE DE LA DURÉE DU DROIT D'AUTEUR: LA PROTECTION SUBSISTE, POUR TOUTES LES PARTIES DE L'ŒUVRE, JUSQU'À CE QUE CINQUANTE ANS SE SOIENT ÉCOULÉS DEPUIS LA MORT DU DERNIER COLLABORATEUR SURVIVANT. DIVISIBILITÉ DE L'ŒUVRE: L'EXPLOITATION SÉPARÉE DES PAROLES OU DE LA

MUSIQUE PROFITE UNIQUEMENT À L'AUTEUR DE LA PARTIE EXPLOITÉE OU À SES AYANTS CAUSE, MAIS PENDANT TOUTE LA DURÉE DU DROIT, TELLE QU'IL FAUT CALCULER CELLE-CI EN APPLIQUANT LE PRINCIPE DE LA COLLABORATION.

(Tribunal civil de Liège, 9^e ch., 20 janvier 1927. — Buisson-Adam c. Varlet et autres.)⁽¹⁾

Attendu que: 1^o la dame Buisson-Adam, héritière d'Adam; 2^o le sieur Thierry, adjudicataire des droits de Brezil; 3^o les demoiselles Yvonne et Collette Meunier, ayants droit de d'Ennery, ont interjeté appel d'un jugement rendu par le tribunal de paix du second canton de Liège, le 3 novembre 1924, qui les a déboutés d'une action en dommages-intérêts intentée aux sieurs Flostroy et Varlet, pour exécution publique, non autorisée, de l'ouverture de *Si j'étais Roi*⁽²⁾;

Attendu qu'en première instance lesdits sieurs Flostroy et Varlet avaient cité en intervention la Compagnie internationale cinématographique, dont ils sont les préposés; que, conjointement avec eux, cette dernière avait à son tour appelé en garantie la société anonyme La Liberté musicale, à Paris;

Attendu qu'en degré d'appel les intimés Flostroy et Varlet ont assigné la Compagnie cinématographique en jugement commun;

Que, de son côté, la Compagnie internationale cinématographique a appelé La Liberté musicale à la cause, pour entendre dire que les jugements à intervenir entre les appelants et les intimés, d'une part, les intimés et la Compagnie internationale cinématographique, d'autre part, lui seront communs;

Vu, en expédition dûment enregistrée, le jugement *a quo*;

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

Attendu que la cause principale et les actions en jugement commun précitées sont connexes et qu'il échet d'en ordonner la jonction;

Attendu qu'il est constant et non dénié que l'orchestre du cinéma *Astoria*, orchestre dirigé par l'intimé Varlet, a publiquement exécuté, à diverses reprises, l'ouverture de l'opéra *Si j'étais Roi*, sans le consentement préalable des appelants, ayants droit des auteurs de cet ouvrage, savoir: pour la musique: Adam, et pour le livret: d'Ennery et Brezil;

Attendu qu'il a affirmé, sans protestation de la part des appelants ni d'aucune des autres parties en cause, que l'intimé Flostroy, directeur du cinéma *Astoria*, est sans

⁽¹⁾ Voir *L'Ingénieur-Conseil* d'août-septembre 1927, p. 149 et suiv.

⁽²⁾ Voir ce jugement dans le *Droit d'Auteur*, année 1925, p. 92. Voir aussi *ibid.*, 1926, p. 20, col. 1, en note.

qualité pour choisir les œuvres musicales exécutées au cours des représentations publiques données à l'établissement qu'il dirige;

Que les programmes musicaux et les partitions lui sont fournis, au même titre que les films, par la direction de la Compagnie internationale cinématographique et que défense lui est faite de s'en écarter; qu'en conséquence il n'a pris aucune part à la perpétration du quasi-délit dont les appelants réclament la réparation, et qu'il doit être mis hors cause avec gain des dépens;

Attendu que l'intimé Varlet et sa complotante, la Compagnie internationale cinématographique, ainsi que La Liberté musicale, qui a fourni à cette dernière la partition de l'ouverture de *Si j'étais Roi*, avec la garantie verbale qu'elle était tombée dans le domaine public, soutiennent que l'auteur de cette musique étant mort depuis plus de cinquante ans, les appelants n'ont plus aucun droit à prétendre du chef de l'exécution publique du tout ou partie de la musique de cet opéra, encore que cinquante ans ne soient pas écoulés depuis le décès des librettistes d'Enuery et Brezil;

Que les appelants, au contraire, demandent au tribunal de dire pour droit que l'œuvre entière est restée dans le domaine privé et que l'exécution publique, même de l'ouverture seule, ne peut avoir lieu sans leur assentiment préalable;

Attendu que le siège de la matière se trouve dans les articles 1^{er}, 5, 6 et 18 de la loi du 22 mars 1886, qui ont respectivement pour objets :

- 1^o l'article 1^{er}, de définir le droit d'auteur;
- 2^o l'article 5, de déterminer la durée des droits d'auteur attachés à une œuvre qui est le produit d'une collaboration, en les prolongeant au profit de tous les ayants droit jusqu'à cinquante ans après le décès du dernier des collaborateurs;
- 3^o l'article 6, de régler l'exercice du droit d'auteur entre les collaborateurs;
- 4^o l'article 18, de fixer les conditions spéciales suivant lesquelles doivent s'exercer ces droits, quand il s'agit d'ouvrages qui se composent de paroles ou de livrets et de musique;

Attendu qu'il n'est pas contesté, ni contestable que l'exécution publique d'une œuvre musicale, ce qui est le cas en l'espèce, rentre dans la définition très large que donne l'article 1^{er} du droit d'auteur; qu'ainsi donc la seule question qui se pose est celle de savoir si la musique, et plus spécialement l'ouverture de *Si j'étais Roi*, est ou non tombée dans le domaine public;

Attendu que le principe édicté par l'article 5 en ce qui concerne les œuvres qui sont le produit d'une collaboration est clair

et précis par lui-même: les droits d'auteur perdurent au profit de tous les ayants cause de tous les collaborateurs jusqu'à cinquante ans après le décès du dernier des collaborateurs;

Attendu, à cet égard, qu'aucun doute n'est permis en présence tant du texte adopté que des explications fournies à la Chambre des représentants par le rapporteur de la Section centrale, sans qu'aucune objection ait été formulée ni à la Chambre, ni au Sénat, lors de la discussion générale, ni lors de la discussion des articles (v. Benoit et Descamps, *Les droits d'auteur*, II^e partie, n^o 54);

Attendu qu'il n'est pas sans intérêt de noter, dès à présent, pour l'interprétation de l'article 18 dont il sera parlé ci-après, que le rapporteur de la Section centrale a pris soin de passer en revue les différents systèmes qui se présentaient au choix du législateur en vue de déterminer la durée des droits, au cas où cinquante ans se sont accomplis depuis la mort d'un des collaborateurs;

Qu'il repoussa deux premières solutions qui consistaient, ou bien à faire tomber l'œuvre par partie dans le domaine public, ou bien à reporter sur le collaborateur survivant ou ses ayants droit les droits éteints du collaborateur prédécédé, pour définir en ces termes celle que consacre le texte adopté sans discussion de l'article 5: « Si l'œuvre est le produit d'une collaboration, elle échappera nécessairement au domaine public tant que durera le droit exclusif des ayants cause de l'un des collaborateurs; donc, en vertu même du principe de l'article 1^{er}, c'est jusqu'à l'expiration de ces droits qu'il faut prolonger ceux des ayants cause du collaborateur prédécédé » (Benoit et Descamps, *id.*);

Attendu que l'article 6 fixe les règles qui président à l'exercice du droit indivis entre collaborateurs; qu'il dispose notamment qu'à défaut de convention entre les titulaires ceux-ci ne peuvent l'exercer isolément, sauf recours aux tribunaux, en cas de désaccord; qu'il donne cependant à chacun d'eux une action personnelle sans que l'intervention des autres soit requise pour poursuivre la réparation de l'atteinte portée à son droit et réclamer des dommages-intérêts pour sa part;

Attendu que l'article 18, envisageant l'œuvre composée à la fois de paroles et de musique, communément appelée « opéra », comporte deux dispositions distinctes: d'une part, il est interdit au musicien et au librettiste de traiter de son œuvre avec un autre librettiste ou un autre musicien et, d'autre part, il accorde la faculté à l'un et à l'autre d'exploiter isolément sa musique

ou son livret par des publications, des traductions ou des exécutions;

Attendu que, pour apprécier la portée exacte de ce texte, il convient de remarquer tout d'abord que la première règle découle de ce principe que l'opéra est le produit d'une collaboration effective entre le parolier et le musicien;

Attendu que le rapport de la Section centrale est formel sur ce point;

Qu'après avoir exposé les conséquences qui s'attachent aux deux conceptions présentées au choix du législateur, sur la question de savoir si le musicien et le librettiste devraient être ou non considérés comme collaborateurs, le rapporteur concluait en ces termes: « D'après nous, le musicien et le librettiste sont des collaborateurs. Les deux œuvres s'inspirent l'une de l'autre et chacun sait que pendant la confection elles s'influencent réciproquement, au point d'occasionner souvent des modifications profondes. » Imagine-t-on, en effet, un opéra écrit pour un livret déterminé qui pourrait s'appliquer à un autre livret (Benoit et Descamps, *loc. cit.*, II, p. 96);

Attendu, en conséquence, qu'à défaut de stipulation spéciale, l'exécution de tout ou partie d'un opéra n'aurait pu avoir lieu en l'absence de convention expresse entre les intéressés, sans l'assentiment préalable de tous les auteurs ou de leurs ayants droit, sauf recours aux tribunaux en vue de désaccord (art. 6, al. 1);

Que c'est pour parer à cet inconvénient, alors que l'usage avait surabondamment démontré que les paroles, d'une part, et la musique, d'autre part, peuvent se prêter à des exécutions ou des reproductions isolées, que l'article 18, *in fine*, reconnut la faculté pour le librettiste et le musicien d'exploiter chacun sa composition personnelle sans devoir, au préalable, obtenir l'assentiment de l'autre ou, tout au moins, une autorisation judiciaire;

Qu'il en résulte que la restriction établie dans la seconde partie de l'article 18 au principe de la collaboration admis dans la première partie ne vise, par dérogation à l'article 6, que l'exercice du droit indivis entre le musicien et le parolier, sans porter la moindre atteinte à la durée du droit; qu'elle est déterminée par l'article 5;

Attendu que cette interprétation est conforme à l'intention du législateur telle qu'elle ressort des travaux préparatoires;

Attendu que le rapporteur de la Section centrale, après avoir invoqué l'autorité de Pouillet (n^{os} 108, 115 de la 2^e édit.) et de Bataille (57, 46, I), tire les conséquences suivantes du texte proposé et adopté sans discussion, si ce n'est sur un point de pure forme sans intérêt au litige: « La collabo-

ration entre le musicien et le librettiste ne conservera donc qu'une portée restreinte. Elle a pour conséquence de défendre à chacun des deux artistes de livrer son œuvre à un collaborateur nouveau et de le contraindre au partage des avantages pécuniaires en cas de représentation commune et de prolonger, au profit des ayants cause de l'un des collaborateurs, les droits éteints du collaborateur prédécédé » ;

Attendu que, sans s'arrêter aux deux premières conséquences sur lesquelles les parties se sont d'ailleurs déclarées complètement d'accord en plaidoiries et qui, de plus, sont différentes au regard de la présente action, il échet de dégager avec précision le sens de la troisième, qui envisage expressément le cas soumis au tribunal ;

Attendu, en effet, qu'en décidant qu'une œuvre produite en collaboration serait intégralement maintenue dans le domaine privé jusque cinquante ans après le décès du dernier des collaborateurs, le législateur a entendu formellement repousser les deux autres solutions possibles du problème posé, à l'expiration du délai de cinquante ans après le décès d'un des collaborateurs, en ce qui concerne les prérogatives du survivant ou de ses ayants droit ;

Qu'il a notamment écarté, *in terminis*, la conception suivant laquelle les droits éteints du collaborateur prédécédé iraient accroître ceux du survivant ou de ses ayants cause ;

Attendu, cependant, que c'est à cette solution que semble se rallier le rapporteur quand il dit que l'article 18 a pour effet de prolonger, au profit des ayants cause de l'un des collaborateurs, les droits éteints du collaborateur prédécédé ;

Attendu que, sous peine de rompre toute l'harmonie de la loi, la raison se refuse à admettre que le législateur aurait eu l'intention, dans un cas d'application d'un principe déjà formulé dans un texte précédent, d'établir une règle en opposition flagrante avec ce principe même, surtout s'il avait pris soin de la rejeter en termes exprès et non équivoques ;

Qu'il suffit, pour s'en rendre compte, de considérer que l'opinion contraire aboutirait en l'espèce à cette conséquence absurde que les ayants droit de d'Ennery et de Brezil seraient seuls qualifiés pour réclamer des droits d'auteur sur l'exécution de l'ouverture écrite par Adam, alors que celui-ci, de son vivant, et après lui ses héritiers pendant cinquante ans, avaient la faculté d'exploiter isolément la musique entière de l'opéra *Si j'étais Roi*, sans en devoir aucun compte à d'Ennery et à Brezil ou à leurs ayants cause ;

Que, dans ces conditions, il convient de dire que le rapporteur s'est mal exprimé ;

Qu'il faut nécessairement retourner à l'article 5 et décider, conformément à la portée assignée à ce texte par le rapporteur lui-même, que la collaboration entre le parolier et le musicien entraîne pour les ayants droit de l'un et de l'autre le maintien de toute l'œuvre dans le domaine privé jusqu'à ce que cinquante ans soient écoulés depuis le décès du dernier d'entre eux ;

Attendu que des considérations qui précèdent il appert que l'opéra « Si j'étais Roi » n'est pas encore tombé dans le domaine public ; qu'en conséquence, il ne peut être représenté ou exécuté, en tout ou en partie, librement, sans autorisation préalable et sans donner lieu à la perception d'une redevance ;⁽¹⁾

Attendu qu'il échet, enfin, de rechercher si les droits subsistent entiers pour chacun des deux lignes issues du musicien et des paroliers en cas de l'exécution de l'ouverture seule ;

Attendu, tout d'abord, que l'ouverture d'un opéra constitue généralement une synthèse des thèmes les plus saillants de la musique écrite sur la partie dialoguée ;

Qu'ainsi que l'enseigne Pouillet (*Traité de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 2^e édit., n° 144), commentant un arrêt de la Cour de Paris du 12 juillet 1855 (Sirey, 55. 2. 595), l'ouverture d'un opéra fait partie intégrante de l'ouvrage et devient, en conséquence, au même titre que les passages dialogués, une propriété commune aux auteurs ;

Qu'il n'y a donc aucune distinction à faire entre l'exécution de l'ouverture seule et de la musique entière, sous le prétexte que les paroliers n'auraient eu aucune part dans l'inspiration de la première ;

Attendu que le rapporteur de la Section centrale, examinant, comme il vient d'être dit, les conséquences par lui attachées à la collaboration restreinte qui existe entre les auteurs d'un opéra limite l'obligation de partager les avantages pécuniaires au seul cas de représentation commune ;

Attendu que ce qui est vrai du vivant des auteurs doit rester vrai après leur mort ;

Qu'en décider autrement reviendrait à proclamer qu'à un moment donné les ayants cause d'un artiste acquièrent un droit plus étendu que celui qu'ils ont trouvé dans le patrimoine de leur auteur ;

Qu'il s'ensuit que les ayants droit de d'Ennery et de Brezil sont mal fondés en leurs prétentions et que c'est par une juste application de la loi du 22 mars 1886 que le premier juge les a déboutés ;

Mais attendu, d'autre part, que l'opéra « Si j'étais Roi » étant encore dans le do-

maine privé, la dame Buissot-Adam a conservé ses droits intacts et que c'est à tort que le premier juge n'a pas accueilli sa demande ;⁽¹⁾

Attendu que les dommages-intérêts qu'elle postule ne dépassent pas les bornes d'une juste modération et qu'il y a donc lieu de les lui allouer ;

Attendu que les actions en jugement commun et en garantie dirigées par Varlet contre la Compagnie internationale cinématographique, dont il exécute les ordres en qualité de préposé, et par celle-ci contre la Liberté musicale, qui l'a verbalement garantie contre tout recours de la part des ayants droit des musiciens dont elle lui fournit les œuvres en vue d'exécutions publiques, sont fondées et qu'il échet d'y faire droit ;

PAR CES MOTIFS, et ceux non contraires du premier juge, le tribunal rejetant comme non fondées toutes conclusions autres, plus amples ou contraires, reçoit l'appel ;

Joint les causes inscrites sous les nos 21 702, 21 867 et 21 869 ;

Dit pour droit que le présent jugement sera commun à toutes les parties ;

Confirme le jugement *a quo*, en tant qu'il a débouté le sieur Thierry et les demoiselles Yvonne et Collette Meunier et les condamne aux dépens de leur appel ;

Émendant, met M. Flostroy hors cause, avec gain des dépens des deux instances ;

Condamne l'intimé Varlet à payer à la dame Buissot-Adam la somme de fr. 175 à titre de dommages-intérêts ;

Le condamne, en outre, aux dépens des deux instances dirigées par cette dernière contre lui ;

Condamne la Compagnie internationale cinématographique à tenir Varlet indemne de toutes les condamnations prononcées contre lui en principal et frais ;

La condamne, en outre, aux dépens de l'appel en jugement commun dirigé contre elle par Varlet, tant en première instance qu'en degré d'appel ;

Condamne la société anonyme La Liberté musicale à tenir la Compagnie internationale cinématographique indemne de toutes les condamnations prononcées contre elle en principal et frais ;

La condamne, en outre, aux dépens de l'appel en jugement en commun dirigé contre elle par la Compagnie internationale cinématographique, tant en première instance qu'en degré d'appel.

NOTE DE LA RÉDACTION. — La sentence du juge de paix de Liège, du 3 novembre 1924, que nous avons publiée dans le *Droit d'Auteur* du 15 août 1925, p. 92, a été confirmée sur un point et réformée sur un autre point par l'arrêt qu'on vient de lire.

(1) C'est nous qui soulignons.

(Réd.)

(1) C'est nous qui soulignons.

(Réd.)

La confirmation porte sur le principe de la « collaboration restreinte » entre le musicien et le parolier qui ont fait ensemble une œuvre dramatico-musicale, collaboration restreinte en ce sens qu'en cas d'exploitation séparée de la musique ou des paroles il n'y a pas partage de la redevance — comme l'exigerait la doctrine française — mais attribution de la somme totale à l'auteur de la partie exploitée ou à ses ayants cause. La jurisprudence belge n'a donc pas varié dans cette question et se place sur le terrain choisi par le droit allemand.

Mais l'arrêt du 20 janvier 1927 réforme le jugement du 3 novembre 1924 en décidant que la durée du droit d'auteur, même en cas d'exploitation séparée, sera toujours calculée d'après le décès du dernier mourant des collaborateurs. Les ayants cause du premier mourant bénéficieront donc d'une prolongation de protection non seulement, ce qui est tout à fait naturel, lorsque l'œuvre est représentée intégralement, mais aussi lorsque l'exploitation se borne à la partie composée par le collaborateur qu'ils représentent. Et ceci est déjà, si l'on y réfléchit, plus extraordinaire. Car de deux choses l'une: ou bien l'œuvre dramatico-musicale est censée former psychologiquement et juridiquement un tout, — quoiqu'elle soit matériellement divisible, — et alors il serait logique d'associer à l'exploitation séparée d'une partie le collaborateur de l'autre partie ou ses ayants cause (doctrine française); ou bien on conteste l'unité psychologique et juridique de l'œuvre, et alors l'exploitation séparée devrait être, semble-t-il, envisagée comme un fait absolument étranger à la collaboration. Écarter les effets de celle-ci quand il s'agit de la redevance due pour l'exploitation séparée, et les admettre pour trancher la question préalable de savoir si cette exploitation est libre ou non, cela nous paraît, nous l'avouons, quelque peu surprenant. M. Jean Vilbois, dans son remarquable ouvrage sur le domaine public payant, relève (p. 51) que nous avons manifesté une certaine prédilection pour la solution donnée en Belgique au problème de la collaboration. C'est exact. Mais la jurisprudence du Tribunal civil de Liège, toute favorable qu'elle soit aux auteurs, nous laisse légèrement perplexes, si nous nous plaçons au point de vue de la raison pure.

Bibliographie

OUVRAGE NOUVEAU

DU DOMAINE PUBLIC PAYANT EN MATIÈRE DE DROIT D'AUTEUR, par *Jean Vilbois*, D^r en droit, lauréat de la Faculté de droit de Paris. Un volume de XXXVI-544 pages, 16×22,5 cm. Paris, 1929, Librairie du Recueil Sirey, 22, rue Soufflot.

Voici une de ces monographies abondantes et généreuses comme notre époque pressée n'en produit plus guère. On voit que l'auteur a été en quelque sorte envoûté par son sujet; il le traite avec un scrupule et un amour qui forceront, — et ont déjà forcé si nous en jugeons par certains comptes rendus, — l'admiration de ceux même qui ne partagent

point ses idées⁽¹⁾. Quant à nous, nous lui devons une reconnaissance particulière pour le cas qu'il a bien voulu faire de nos articles du *Droit d'Auteur*. Jamais encore nous n'avons eu le sentiment d'avoir été si bien lu. Il nous est arrivé déjà d'être plagié, et c'est une expérience dont nous avons goûté la saveur. M. Jean Vilbois, toujours correct, ne nous utilise pas sans nous citer, mais les renvois à notre revue sont si fréquents sous sa plume que, pour un peu, nous en éprouverions de l'orgueil. Heureusement que le jeune écrivain trouve aussi l'occasion de nous critiquer, et nous rappellerait de la sorte, s'il en était besoin, les limites et les faiblesses de notre savoir.

Qu'est-ce, en définitive, que le domaine public payant? On en parle beaucoup et depuis longtemps, mais on ne s'entend peut-être pas très bien sur le sens de cette expression. M. Eugène Morel a proposé la définition suivante, que rappelle M. Jean Vilbois: « l'ensemble des œuvres dont on peut tirer parti sans autorisation spéciale, « mais moyennant une redevance ». A notre avis, cette formule n'est pas si mauvaise: elle a le grand avantage de ne point détourner de leur signification usuelle les termes qu'il s'agit d'expliquer. Le domaine public est bien constitué par la totalité des œuvres susceptibles d'être exploitées librement, c'est-à-dire sans permission préalable. Gardons cette notion intacte, ajoutons-y celle de la non-gratuité, nous obtiendrons un système auquel les mots « domaine public payant » s'appliquent exactement. La difficulté vient de ce que le domaine public payant, ainsi compris, est une institution assez vague, comportant des variantes importantes qui devront être à leur tour baptisées et soigneusement définies. Car il ne suffit pas de dire que l'exploitation de l'œuvre est soustraite à toute autorisation tout en demeurant sujette au paiement d'une redevance, il faut encore préciser quel sera le bénéficiaire de la prestation. Diverses possibilités se présentent.

On peut attribuer la redevance à l'auteur, qui se voit dès l'abord privé de son droit exclusif, et obligé d'accorder des licences d'exploitation à titre onéreux. Cette solution a été celle de l'ancienne loi suisse sur la propriété littéraire et artistique, du 23 avril 1883, qui contraignait l'auteur d'une œuvre dramatique, dramatico-musicale ou musicale éditée de consentir à la représentation ou à l'exécution de l'œuvre si le 2 % des recettes brutes lui était assuré (loi de 1883, art. 7, al. 3 et 4). Aujourd'hui, on retrouve presque la même solution, appliquée aux droits *musico-mécaniques*, dans les législa-

tions allemande, autrichienne et suisse. Presque et non pas identiquement, parce que l'auteur n'est dépossédé de son droit exclusif d'autoriser les adaptations mécanico-musicales de son œuvre que s'il a déjà donné une première permission de ce genre et celle-là en toute liberté. Les lois britannique, bulgare et estonienne contiennent une disposition qui revient pratiquement au même, bien qu'elle soit théoriquement un peu différente: l'autorisation d'adapter l'œuvre musicale aux instruments mécaniques doit être donnée dès que l'auteur a personnellement procédé à de telles adaptations (ce qui ne se produira guère) et, *a fortiori*, dès qu'un tiers y a procédé une première fois avec le consentement de l'auteur. — En résumé, que voyons-nous ici? Une libre utilisation de l'œuvre moyennant redevance payable à l'auteur, et cela tôt après la création. Cette forme du domaine public payant est en général appelée *licence obligatoire*; elle ne déploie aujourd'hui ses effets que dans le domaine des instruments mécaniques, mais on ne sait pas quel avenir lui est réservé, notamment en matière de radiodiffusion.

L'exploitation libre, bien qu'à titre onéreux, peut aussi intervenir plus tard. Par exemple en Grande-Bretagne, si, après la mort de l'auteur, le titulaire du droit d'auteur refuse de publier ou de laisser publier à nouveau une œuvre déjà publiée, ou s'il s'oppose à la nouvelle représentation ou exécution d'une œuvre déjà représentée ou exécutée, le Comité judiciaire du Conseil privé fixe, sur plainte, les conditions auxquelles le titulaire du droit d'auteur sera sommé d'accorder une *licence* de reproduire, de représenter ou d'exécuter l'œuvre (loi britannique sur le droit d'auteur, du 16 décembre 1911, art. 4). Ici encore, nous rencontrons une licence obligatoire. Mais, à vrai dire, nous ne la considérerons pas comme une institution qui dérive du domaine public payant, parce que le titulaire du droit ne sera pas obligé d'accorder son autorisation à tout venant. La disposition que nous envisageons en ce moment tend à obliger l'ayant cause de l'auteur à ne pas mettre sous le boisseau une œuvre qui a déjà été publiée, représentée ou exécutée. Pour cela, une autorisation forcée suffit; il n'est pas besoin d'ouvrir toutes grandes les portes du domaine public payant.

En revanche, nous retrouvons celui-ci à l'article 3 de la loi britannique, où il est prévu que toute œuvre éditée dont l'auteur est mort depuis plus de vingt-cinq ans, mais depuis moins de cinquante ans, pourra être reproduite par *n'importe qui*, pourvu que l'usager ait manifesté préalablement son intention de reproduire l'œuvre et qu'il

(1) Voir, par exemple, l'article de M. Willy Hoffmann dans l'*Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, année 1929, p. 360-365.

verse au titulaire du droit d'auteur une redevance fixée au 10 % de chaque exemplaire vendu de l'œuvre reproduite.

Tous les cas que nous venons de passer en revue offrent un caractère commun : la redevance profite intégralement à l'auteur ou à ses ayants cause, ce qui permet de dire que le domaine public payant, sous cette première forme, se rattache encore au droit d'auteur qui d'exclusif qu'il était devient non exclusif, mais que cet affaiblissement n'anéantit pas. Aussi bien nul ne soutient-il que le droit de reproduire les ouvrages littéraires dure en Angleterre jusqu'à vingt-cinq ans *post mortem auctoris*. Chacun admet que le délai de protection expire cinquante ans *post mortem* sous réserve des effets du domaine public payant au cours des vingt-cinq dernières années.

Quid, si le domaine payant commence seulement après l'extinction de la période de protection ? Nous serons alors en présence d'une institution très différente puisque, par la force des choses, la redevance n'ira plus aux successeurs de l'auteur. (Et, en effet, si ces derniers continuaient à la recueillir, ne fût-ce qu'en partie, la protection se prolongerait.) Le domaine public payant qui ne profite pas aux successeurs de l'auteur verra ses revenus dirigés ou bien dans les caisses de l'État, ou bien dans celles des sociétés corporatives d'écrivains, de compositeurs et d'artistes. Dans la première hypothèse, on parlera du *domaine d'État*, qui existe en Italie aux termes de l'article 34 de la loi du 7 novembre 1925 ; dans la seconde, on parlera d'un aspect particulier du domaine public payant.

Mais notre époque d'ingéniosité fiscale devait se plaire aux solutions plus complexes. Pourquoi n'envisagerait-on pas un partage de la redevance entre les successeurs de l'auteur, l'État et les sociétés de perception des droits d'auteur ? On maintiendrait telle quelle la durée du droit exclusif et, au lieu d'assurer ensuite l'avènement du domaine public pur et simple, on remplacerait celui-ci par le domaine public payant avec octroi de la taxe à trois bénéficiaires dans des proportions et pour une période de temps à déterminer. On se souvient que M. Marcel Plaisant a élaboré une proposition dans ce sens. D'après lui, le domaine public payant s'épanouirait pleinement dès la cinquante et unième année consécutive à la mort de l'auteur et durerait sous sa forme intégrale pendant cinquante ans. Ensuite, c'est-à-dire cent ans après la mort de l'auteur, la part de redevance versée aux successeurs de ce dernier tomberait, et, réduite d'un tiers, la taxe se partagerait moitié moitié entre l'État et les sociétés de perception. On aurait alors, di-

sions-nous (v. *Droit d'Auteur*, 1926, p. 35) une combinaison ou plutôt une juxtaposition du domaine d'État et du domaine public payant, et les effets de ces deux institutions se prolongeraient parallèlement, sans qu'il y ait lieu de leur fixer un terme dans le temps. M. Jean Vilbois aboutit aux mêmes conclusions tout en prévoyant des modalités différentes pour la répartition de la redevance. Pendant la première période de domaine public payant, il attribue aux héritiers la moitié et non pas seulement un tiers de la redevance, les deux autres bénéficiaires n'en recevant chacun que le quart. À l'ouverture de la seconde période, M. Vilbois admet le partage par moitié entre les sociétés et l'État, celui-ci étant représenté par une caisse nationale (la caisse du projet de loi Herriot, v. *Droit d'Auteur*, 1927, p. 107). Toutefois, il ne précise pas, dans son résumé (p. 496), si la redevance reste ce qu'elle était au cours de la première période, ou si elle est diminuée de la fraction précédemment attribuée aux héritiers. Dans le doute, nous pensons que notre auteur n'opère pas ce retranchement, d'autant qu'il estime trop faible un taux de 1, 2 ou 3 %, et trop fort celui de 10 %. Il propose celui de 5 ou de 6 % qui, s'il devait être diminué de moitié à l'avènement de la seconde période, se réduirait à bien peu de chose. Nous croyons plutôt que M. Vilbois entend le conserver intact, afin que la caisse nationale et les sociétés de perception, d'abord handicapées par les héritiers de l'auteur, se rattrapent à dater du jour où elles seront seules à profiter de la taxe. Mais ce n'est là qu'un détail. L'essentiel est de se rendre compte des nombreuses combinaisons auxquelles se prête, en pratique, le domaine public payant. M. Vilbois les envisage avec une extrême attention et ce n'est pas le moindre mérite de son ouvrage. Ajoutons que sa logique rigoureuse, qui cherche à faire toutes les distinctions opportunes, a découvert dans le *Droit d'Auteur* des insuffisances de terminologie dont nous tenons à nous accuser à notre tour. Licence obligatoire, licence légale, tantième légal, domaine public payant, domaine d'État, autant d'expressions que l'on comprend à peu près, et que nous avons parfois employées un peu au hasard. C'est à juste titre, en particulier, que M. Vilbois nous reproche de n'avoir pas discerné la vraie nature du domaine d'État. Si, en effet, le domaine d'État doit être rangé au nombre des applications du domaine public payant, il faut qu'il soit caractérisé par la liberté laissée à chacun d'exploiter l'œuvre, sauf à acquitter une redevance. Or, nous avons dit (v. *Droit d'Auteur*, 1926, p. 35) qu'on pouvait appeler domaine d'État un système qui obligerait simplement

les ayants cause de l'auteur à abandonner à l'État une partie de leurs bénéfices pendant les dernières années du droit exclusif. Et plus loin (*ibid.*, 1926, p. 52), nous remarquons que ce domaine d'État, qualifié par nous de véritable par opposition au domaine d'État de la loi italienne actuelle, n'existait pas encore, mais faisait l'objet d'une proposition pendante devant le Conseil national autrichien. Lorsqu'on prend soin d'arrêter le sens des termes employés, on échappe évidemment au reproche d'imprécision. Cependant, l'expression « domaine d'État » convient au domaine public payant institué en faveur de l'État mieux qu'à une participation de ce dernier aux profits découlant du droit exclusif. Il est avantageux de réserver les termes cités plus haut de licence obligatoire, tantième légal, domaine d'État à des systèmes qui offrent tous un trait commun, l'abandon du monopole de l'auteur, et rentrent ainsi dans la notion du domaine public payant *sensu lato*. Ensuite, on distinguera si l'on veut la licence obligatoire qui est le droit d'auteur dépouillé de son caractère privatif, le domaine public payant *sensu stricto* qui élimine les intérêts des héritiers de l'auteur et ne retient que ceux des sociétés de perception, et le domaine d'État qui agit de même au profit de l'État (caisse nationale du projet Herriot par exemple). La solution envisagée un instant en Autriche (participation de l'État aux revenus découlant de l'exercice du droit exclusif) est en dehors de ces diverses combinaisons et aussi, comme nous l'avons dit, la licence obligatoire de l'article 4 de la loi britannique. Il importe de garder ces discriminations présentes à l'esprit tout en reconnaissant qu'elles ne passeront probablement pas dans le langage. En de semblables matières, chacun se crée plus ou moins son vocabulaire. N'avons-nous pas vu récemment un auteur allemand traduire les mots domaine public payant par *Staatsanrecht*, vocable qui correspondrait plutôt en français au domaine d'État ? M. Vilbois lui-même, qui avait commencé par critiquer la définition du domaine public payant suggérée par M. Eugène Morel, étudie peu à peu toutes les formes et variantes de l'institution. Aussi M. Grunebaum-Ballin observe-t-il très justement dans sa préface que notre auteur a beaucoup élargi le cadre du sujet. Il l'a élargi à la fois par ses réflexions d'ordre général sur la nature du droit d'auteur, la collaboration, le droit moral, et par sa manière d'étudier le domaine public payant *sensu lato*, après en avoir donné (p. 14) une définition plus étroite. Nous ne nous plaindrons pas de ce beau zèle, qui tient plus qu'il ne promet. Mais il faut néanmoins rendre le lecteur

attentif à cette particularité, grâce à laquelle l'ouvrage s'amplifie comme un arbre poussant partout des rameaux.

L'histoire du domaine public payant est déjà longue et M. Vilbois a rendu un grand service aux spécialistes du droit d'auteur en la reprenant *ab ovo*. L'ancien régime français connaissait les privilèges et nous avons vu (cf. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 118, 3^e col.) que les édits ou arrêts du Conseil avaient reconnu, en date du 30 août 1777, la perpétuité du droit des auteurs. La Révolution française, tout en déclarant sacrés les droits du génie, décida que les ouvrages de l'esprit devaient devenir propriété publique au bout d'un certain temps, qui fut fixé d'abord à cinq ans, puis à dix ans *post mortem*. On ne tarda pas à s'apercevoir que c'était faire trop belle la part à la collectivité et, dès 1798, nous apprend M. Vilbois, l'idée du domaine public payant se dessina. Le 23 janvier 1826, une Commission royale votait, par 14 voix contre 6, le principe d'une rétribution perpétuelle à verser aux héritiers sur le produit des éditions et représentations postérieures à la mort de l'auteur. C'était une des formes du domaine public payant qui prenait corps : d'une part on cherchait à revenir aux idées du XVIII^e siècle en accordant aux héritiers le bénéfice de la redevance, d'autre part les droits du public s'affirmaient dans le fait qu'après la mort de l'auteur l'exploitation des œuvres littéraires et artistiques n'était plus sujette à autorisation. En 1839, un nouveau projet établissait le domaine public payant pour le droit de représentation. Sous le second Empire, les débats aboutirent à la loi des 14/19 juillet 1866, qui prolongea simplement la durée du droit d'auteur. En 1878, l'Association littéraire et artistique internationale se fonde ; Victor Hugo, qui avait participé déjà à l'élaboration du projet de 1839, reprend son idée devant cet aréopage et obtient un vote pareil à celui de 1826, avec la différence que le droit exclusif est prévu non pas seulement jusqu'à la mort de l'auteur (ce qui était l'idée d'Hugo), mais jusqu'à l'expiration du délai posthume de protection. Ensuite, nous trouvons les travaux de M^e Edouard Mack, membre éminent de l'Association, qui, entre 1893 et 1903, cherche à faire prévaloir une formule comportant une certaine collaboration des sociétés d'auteurs chargées, contre une retenue, de percevoir la redevance. On aperçoit ici la première pointe poussée en faveur des organismes corporatifs. Elle s'accentue dans le projet de la Société des gens de lettres de 1901, cependant qu'en 1907 M. Ajam, député de la Sarthe, saisit carrément la Chambre d'une proposition de loi instituant le domaine d'État. Après la guerre

mondiale, la grande pitié des travailleurs intellectuels inspira de nombreux projets qui reprennent tous, plus ou moins, les conceptions antérieures. Une remarque pourtant s'impose. Le domaine public payant au seul profit des héritiers de l'auteur est abandonné. Et cela s'explique. Ce qui préoccupe surtout les esprits au lendemain de la paix, c'est la situation précaire des écrivains et des artistes qui gagnent leur vie dans le monde d'aujourd'hui. On voudrait leur rendre l'existence plus facile par l'institution de pensions et d'œuvres d'entraide sociale qui supposent l'intervention de personnes morales puissantes. De là les propositions André Lebey (1918), Rameil (1921), Poinso-Vidal (1923) et Paul Constans (1926). Toutes ces propositions constituent des applications du domaine d'État : en d'autres termes, la taxe du domaine public payant est attribuée intégralement à l'État (ou à une caisse nationale, organisme officiel) à charge par le bénéficiaire de consacrer les sommes recueillies à secourir, d'une manière ou d'une autre, les écrivains et les artistes, ou les écrivains seuls (proposition Poinso-Vidal). Mais ce sont avant tout les projets dits mixtes qui retiennent en ce moment l'attention ; ils opèrent une synthèse intéressante des idées qui ont été émises pendant plus d'un siècle d'études et de controverses. M^e Mack, en 1919, modifie son premier projet en admettant qu'une partie de la redevance puisse aller à l'État ; viennent ensuite la Société des gens de lettres et M. Marcel Plaisant, et enfin M. Édouard Herriot avec son projet de 1927, devenu caduc à la fin de la précédente législature. Actuellement, la formule qui paraît rallier le plus de suffrages consiste à diviser le domaine public payant en deux périodes : la première s'ouvrant à l'expiration du droit exclusif et comportant le partage de la redevance entre les héritiers, la société perceptrice et l'État, la seconde commençant par exemple cent ans après la mort de l'auteur, et caractérisée par l'élimination des héritiers et par une réduction de la taxe qui ne se fractionne plus alors qu'en deux parts. C'est en gros, nous l'avons vu, le système que recommande M. Vilbois avec un élan et une certitude de vaincre tout à fait sympathiques. Partagerons-nous cet optimisme ? La question du domaine public payant est très délicate et demande un examen serré. Nous ne saurions nous y livrer dans le cadre de cet article. Cependant, quelques données sur le fonctionnement de deux sociétés d'auteurs vont nous montrer que le domaine public payant, encore ignoré par le législateur, a été réalisé en fait depuis longtemps par voie contractuelle. Et l'appréciation de cette expérience ne sera

pas sans valeur pour le jugement définitif à porter sur l'institution.

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques, appelée parfois la *Dramatique* tout court, groupe la presque unanimité des auteurs et, en tout cas, tous les auteurs de quelque renom ; elle est donc, en face des directeurs de théâtre, ses clients, quasiment dans la situation d'un monopoleur. Elle en a profité pour imposer la clause dite forfaitaire, qui stipule que les usagers de son répertoire lui payeront des droits d'auteur quelle que soit la composition du programme. Ainsi donc, l'entrepreneur de spectacles qui désire obtenir le droit de jouer les pièces de la société dramatique doit consentir à payer à celle-ci une redevance pour *toutes* les œuvres qu'il joue : œuvres sociales protégées, œuvres d'auteurs dissidents ou étrangers, œuvre tombées déjà dans le domaine public. Au début, les sommes afférentes aux pièces des deux dernières catégories furent réellement distribuées aux auteurs ou leurs héritiers. M. Vilbois nous apprend que les petites-nièces de Corneille, l'arrière-petite-fille de Racine, les héritiers de Weber, de Mozart, de Sedaine, de Nicolo reçurent des secours ou des tantièmes. Et M. Raymond Poincaré s'écriait dans une plaidoirie de 1906 : « Elle (la Société) avait admis par une fiction généreuse « que toutes les illustrations passées elles-mêmes avaient droit, dans leurs héritiers, « à sa charité fraternelle. » C'était fort beau. Mais la charité fraternelle faiblit en 1879, époque à laquelle la Société décida que les perceptions sur les ouvrages anciens ou étrangers alimenteraient exclusivement la caisse sociale. Il s'agissait de lutter contre la concurrence faite par les auteurs non protégés aux auteurs protégés. Si, en effet, les représentations d'œuvres tombées dans le domaine public devenaient libres, les directeurs de théâtre seraient tentés de recourir de préférence au répertoire ancien, et les auteurs modernes verraient peu à peu leurs débouchés se resserrer. Le domaine public payant avec attribution de son revenu à la caisse sociale renversait du coup la situation : les morts, au lieu de se dresser en face des vivants, venaient à leur aide. Ingénieux procédé qui témoigne de l'imagination juridique et financière de ceux qui l'ont inventé. On peut toutefois se demander s'il est conforme à l'esprit de la législation française sur la propriété littéraire et artistique. La Société soutient qu'elle ne perçoit aucun droit sur le domaine public, mais qu'elle exige simplement des directeurs de théâtre une redevance pour chaque spectacle en échange de la faculté à eux concédée de jouer les pièces modernes. N'est-ce pas légèrement jouer sur les mots ?

Car les droits sont perçus non pas en bloc, mais à chaque représentation au prorata des recettes. M. Vilbois lui-même en convient. Il y a donc bel et bien perception sur le domaine public, chaque fois que le programme comporte, en totalité ou en partie, des œuvres anciennes. Or, la loi décide que, cinquante ans après la mort de l'auteur, l'exploitation des ouvrages qu'il laisse passe à la collectivité. Cette disposition est-elle d'ordre public ou acceptera-t-on qu'il y soit dérogé par contrat? Voilà le problème. Jusqu'ici, les tribunaux ont sanctionné la thèse de la Société; ils ont considéré « que la répartition des droits des auteurs vivants » sur tous les ouvrages anciens et modernes « composant le spectacle n'avait rien que de licite » (Vilbois, p. 131). Mais y a-t-il vraiment répartition des seuls droits des auteurs vivants? Les droits des auteurs morts (c'est-à-dire libres) sont très exactement fixés, et c'est ce qui, au regard de la loi, ne laisse pas de paraître paradoxal. La limitation du droit d'auteur dans le temps est ordinairement considérée comme une mesure d'utilité publique (M. Darras a même invoqué à ce propos l'ordre public, v. *Droit d'Auteur*, 1905, p. 23); ce serait une hardiesse en tout cas que d'affirmer qu'elle est simplement de droit dispositif. Telle est pourtant la thèse que devrait défendre la Société dramatique, afin de légitimer sa perception. Et cette thèse est fragile en logique, parce que de deux choses l'une : ou bien le terme fixé au droit d'auteur s'explique par des raisons d'intérêt général aux yeux du législateur, et alors il faut observer strictement la loi et lui reconnaître sur ce point un caractère impératif, ou bien la durée passagère du droit de propriété littéraire et artistique n'est pas d'ordre public, mais alors il aurait fallu se montrer conséquent jusqu'au bout et proclamer la perpétuité. Le fait que les lois, dans leur immense majorité, repoussent cette dernière solution nous incline à penser que, là où il est temporaire, le droit d'auteur ne devrait pas être artificiellement prolongé.

La position de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique est, à notre avis, plus forte en droit pur. Car la *Sacem* conclut avec les usagers de son répertoire de véritables contrats d'abonnement, à teneur desquels tous les ouvrages qu'elle possède sont mis à la disposition du consommateur moyennant un prix forfaitaire. La somme ainsi stipulée est due quel que soit le nombre des exécutions organisées par l'abonné, et quels que soient les morceaux joués. Il pourra se produire qu'un usager jouera beaucoup d'œuvres du domaine privé, tandis qu'un autre jettera son dévolu sur une proportion plus importante

de compositions classiques. Peu importe : tous deux payeront la même somme. C'est l'emploi du répertoire qui est vendu *in globo*; il n'y a pas de pourcentages sur les recettes avec répartition contractuellement arrêtée par la *Sacem* et le consommateur. Celle-ci est donc fondée à dire qu'elle ne perçoit rien sur le domaine public, bien qu'elle se réserve la propriété d'une fraction des sommes encaissées, en conservant les parts afférentes aux œuvres qui demeurent en dehors du répertoire social ou qui sont devenues d'exploitation libre. Pratiquement, il est vrai, toutes choses se passent comme si la *Sacem* avait introduit dans sa gestion le domaine public payant, et c'est peut-être se montrer trop casuiste que d'approuver les procédés de la Société lyrique si l'on blâme ceux de sa sœur dramatique.

Quoi qu'il en soit, une chose est certaine : le domaine public payant existe en France à côté (sinon à l'encontre) de la loi; deux sociétés puissantes et adroites ont réussi à l'imposer dans leur champ d'action et à lui donner une efficacité presque pareille à celle qu'il tirerait de la volonté du législateur. Telle est la conséquence du monopole détenu par la *Dramatique* et la *Sacem*, conséquence que les tribunaux français couvrent de leur autorité. Cela donne à réfléchir. Un esprit philosophique dénoncera-t-il dans ce phénomène un abus de la force et une humiliation du droit? Ce serait se montrer très sévère. Que la force soit à la base du domaine public payant tel qu'il fonctionne en France, nous n'y contredisons pas; mais cette force s'exerce d'une manière raisonnable, et nous ne voyons pas qu'elle lèse des intérêts dignes de protection. On peut alléguer qu'elle est incompatible avec la loi, et sur ce point les arguments de M. Vilbois nous impressionnent moins que ceux, en sens contraire, de M. Alcide Darras. Si pourtant le législateur s'était trompé? Si l'intérêt général n'exigeait pas la chute des œuvres littéraires et artistiques dans le domaine public pur et simple cinquante (ou trente, ou quatre-vingts) ans après la mort de l'auteur? Si le système de l'exploitation libre moyennant redevance ne grevait pas la collectivité de charges appréciables, tout en améliorant le sort des familles des auteurs décédés, et même celui des auteurs vivants grâce à la perception au profit des sociétés? Alors il faudrait bien avouer que le régime légal actuel, sans domaine public payant, n'est pas le seul qui se justifie en raison et en équité, et que l'effort des deux sociétés françaises ne viole pas le droit au sens large de ce terme. « Le meilleur argument des « partisans du domaine public payant, écrit M. Jean Vilbois, p. 158, réside justement « dans le fait qu'il existe partiellement. »

Certes, mais l'expérience n'a porté que sur le droit de représentation et d'exécution. Appliquée aux livres et au droit de reproduction, nous ne savons pas encore ce qu'elle donnerait. Aujourd'hui, l'amateur de théâtre qui loue sa place pour un spectacle classique ne dépensera d'ordinaire pas moins que pour entendre une pièce moderne, même dans les pays où les sociétés de perception n'ont pas manœuvré avec l'habile énergie de la Société dramatique française. Les effets du domaine public gratuit, s'il s'agit de la représentation des comédies et des opéras et sans doute aussi l'exécution des compositions de musique, ne se font guère sentir sur la bourse de l'homme dans la rue. En réalité, ce sont les entrepreneurs de théâtre qui bénéficient de l'abaissement des frais qu'entraîne l'expiration du droit patrimonial de l'auteur. Il serait trop long de rechercher ici pourquoi la collectivité se trouve privée d'un avantage que le législateur entendait lui accorder. Du reste, les soucis financiers d'un grand nombre d'entreprises théâtrales nous invitent à l'indulgence à leur égard. Elles sont les intermédiaires nécessaires entre l'auteur et le public désireux de voir s'animer sur la scène ce qui a été composé pour la scène; elles usent de cette force comme les sociétés françaises de perception ont usé de la leur. Mais est-il d'ores et déjà certain que le domaine public payant en matière d'édition n'aurait pas d'influence sur le prix des livres? M. Jean Vilbois en est persuadé, et il cite un nombre appréciable d'opinions qui confirment la sienne. D'un autre côté, M. Willy Hoffmann est d'un avis diamétralement opposé (v. *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, vol. II, p. 364). Où est la vérité? Il est après tout possible que les ouvrages tombés dans le domaine public se vendent en moyenne à un prix à peu près égal à celui des œuvres encore protégées. Cependant, en supposant cette démonstration faite, il reste à prouver que la taxe du domaine public payant sera sans influence notable sur le débit des ouvrages qu'elle frappera. C'est là que nous attendons les apôtres de la réforme. Le domaine public gratuit ne profite pas au consommateur en faveur de qui le législateur a voulu l'établir. Soit. Croit-on que les éditeurs assumeront bénévolement à eux seuls la charge du domaine public payant? Ce serait commettre, à notre sens, une erreur de psychologie. L'éditeur, voyant croître ses frais de production, cherchera d'abord à se récupérer sur son client. Le livre tendra à devenir plus cher. Serait-ce un bien? Il est permis d'en douter. Si ce moyen n'est pas opérant, il en est un autre que signale M. Willy Hoffmann dans son article déjà cité : l'avisement dans la présentation ex-

térieure du livre. L'une ou l'autre de ces solutions comportent-elles pour les auteurs des avantages supérieurs aux inconvénients qu'elles présentent pour la collectivité? Il est très difficile de se prononcer, et nous admirons la foi de M. Vilbois sans arriver à la partager. Vivant à l'écart, plus dans la théorie que la pratique, nous ne voudrions pas prétendre qu'il ait tort, mais nous hésitons. En tant qu'institution destinée à prolonger le droit pécuniaire des héritiers, le domaine public payant a toutes nos sympathies. La question est seulement de savoir s'il suffira aux besoins. D'ordinaire il restera inopérant, parce que bien peu d'auteurs obtiennent une gloire qui leur survit plus de cinquante ans. D'autre part, la perception d'un tant pour cent sur les exemplaires vendus ou les représentations données d'une œuvre n'aura jamais l'élégance d'un geste comme celui des théâtres d'Autriche en faveur de M^{me} Cosima Wagner (v. *Droit d'Auteur*, 1923, p. 105). Dans les cas, rares, où l'échéance du délai de cinquante ans *post mortem* jetterait brutalement à la pauvreté les descendants d'un immortel artiste, l'attribution d'une pension de l'État nous semblerait une plus belle forme de la gratitude nationale que le versement de tantièmes comptabilisés selon toutes les règles de l'art. Raison de plus, dira-t-on, pour fonder une caisse des lettres et pour l'alimenter avec le produit du domaine public payant. Bien administrée, elle pourrait jouer le rôle d'un mécène dans notre société où de pareilles fonctions sont de plus en plus désertées par les personnes physiques. Peut-être, à la condition que l'esprit de chapelle, les petites intrigues, la camaraderie trop indulgente ne viennent pas obscurcir le jugement des dispensateurs de la manne officielle. Car, s'il est équitable de chercher à améliorer le sort des écrivains doués, il serait désastreux de pousser dans la carrière des lettres les non-valeurs et les talents faibles. Ils sont déjà trop à encombrer le marché. Là-dessus, tout le monde est d'accord. Le regretté Paul Souday, qui ne boudait pas à la besogne, pliait de plus en plus sous le faix des livres qu'il devait lire et qui envahissaient son appartement comme un cancer. Et, tout récemment, M. Henri Béraud se plaignait aussi de l'indiscret fécondité des auteurs de second ou troisième ordre (v. *Gringoire* du 30 août 1929). En Allemagne, des voix se sont élevées contre les prétentions des « créateurs intellectuels » à vivre uniquement de leurs « créations » (v. *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* du 17 août 1929). Ne soyons pas trop dur et acceptons qu'un écrivain parfaitement banal prospère à la façon d'un commerçant heureux. Mais ne nous croyons pas obligé de multiplier les vocations de ce

genre. Déjà les prix littéraires foisonnent au point de n'être presque plus des récompenses : si le domaine public payant, géré par l'État et les sociétés, allait accentuer encore la course des médiocres aux subsides, ce serait un véritable malheur. Non pas uniquement parce que des vanités fâcheuses s'épanouiraient au soleil, mais surtout parce que les avantages accaparés par les moins méritants et les plus habiles seraient autant d'encouragements refusés à de plus dignes. En 1927, lorsque nous pouissions l'Allemagne à adopter le délai de cinquante ans afin d'assurer aux éditeurs entreprenants un supplément de ressources, nous nous déclarions guidés par le souci de l'avenir. Ceux dont la mission consiste à lancer les talents nouveaux devaient avoir, à nos yeux, des possibilités de gain qui les encourageaient à rester toujours dans le mouvement. Il n'y a pas longtemps, M. Bernard Grasset défendait la même idée en ces termes : « Quand « je „risque” sur un auteur, qu'il ait déjà « une notoriété ou qu'il soit encore totale-
« ment inconnu, quand je lui verse des « avances importantes, quand je dépense « pour le faire connaître ou pour étendre « son public, je sais au moins que si advient « le succès escompté, moi-même et ma mai-
« son après moi nous serons les seuls bénéficiaires en gloire et en profits de cet « effort » (v. *Candide* du 16 mai 1929). Donc, M. Bernard Grasset court sa chance et celle de ses « poulains » parce qu'il sait que la loi lui permettra de rentrer amplement dans ses fonds, pour peu qu'il ait bien « misé ». Son intuition, son sens des affaires peuvent s'exercer de telle sorte que le jeu en vaille la chandelle. N'est-il pas à craindre que le domaine public payant ne diminue l'esprit d'entreprise des éditeurs qui, d'une part, publieront moins d'œuvres nouvelles et peut-être aussi moins d'œuvres anciennes? Or, il est toujours dangereux de paralyser ou de ralentir l'initiative individuelle qui est la vraie force de notre monde. C'est entendu : on écrit et on imprime trop, mais on n'écrit ni n'imprime jamais trop d'œuvres de premier plan. Aujourd'hui déjà la foule, essentiellement routinière, tend à imposer à chaque écrivain la pratique définitive de la formule où il a réussi. Il est nécessaire de lutter contre cette standardisation de l'esprit, et l'on peut penser qu'il y a là, pour un éditeur noblement épris de son métier, une tâche éminente. Il ne faudrait pas que le domaine public payant la rendit plus difficile.

Ce sont là quelques écueils ; si nous les avons signalés, ce n'est pas dans un esprit d'hostilité systématique contre les idées défendues avec tant de verve et de talent par M. Jean Vilbois, c'est parce que les intérêts

des auteurs et ceux du public ne seront bien sauvegardés les uns et les autres que s'ils sont équitablement conciliés. Si les auteurs demandent trop, la vente des ouvrages de l'esprit diminuera non seulement aux dépens de la culture générale, mais encore au détriment de la bourse des créateurs intellectuels. Si les auteurs sont sacrifiés, il y a des chances que les meilleurs soient le plus à plaindre et, de toute façon, notre civilisation se déshonore. Où trouver la solution juste? Après tout, le domaine public payant ressemble peut-être à ces traités politiques dont on dit qu'ils seront bons ou mauvais suivant l'esprit dans lequel les gouvernements signataires les appliqueront. Une taxe très légère que les « assujettis » acquitteraient presque sans s'en apercevoir, et qui servirait en partie à alimenter une caisse des lettres et des arts, n'aurait rien de vexatoire. Il dépendrait aussi du législateur que l'administration de la caisse fût confiée à des esprits vraiment larges et indépendants. Ainsi, après un peu flotté, nous ne rejetterons pas *a priori* les conclusions de M. Vilbois.

Reste l'aspect international du problème. Le domaine public payant, s'il est introduit en France, ne sera certainement pas adopté aussitôt par les autres pays de l'Union. Il importera par conséquent d'en arrêter la signification au regard de l'article 7 de la Convention de Berne-Berlin (ou de Berne-Berlin-Rome). Selon nous, la période du domaine public payant au cours de laquelle la taxe profitera partiellement aux héritiers devrait s'ajouter à la durée du droit exclusif, de sorte qu'une œuvre française pourrait être protégée en Espagne jusqu'à 80 ans *post mortem auctoris*, par l'effet de la comparaison des délais. Cet avantage serait refusé aux auteurs français, d'après la nouvelle doctrine française exposée à Rome (v. *Droit d'Auteur*, 1928, p. 81), et M. Vilbois lui aussi (p. 503) semble considérer le domaine public payant comme une institution *sui generis* échappant à l'emprise de l'article 7 de la Convention.

Mais l'avenir aura soin de ce qui le regarde. Le présent nous invite à nous réjoindre du beau travail de M. Vilbois et à offrir au jeune auteur nos félicitations les plus vives et les plus cordiales.

Actes de la Conférence de Rome

Le volume des *Actes de la Conférence réunie à Rome du 7 mai au 2 juin 1928* est en vente au prix de 12 francs suisses l'exemplaire broché de 362 pages 22,5×32 cm. S'adresser au Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, 7, Helvetiastrasse, Berne. Envoi franco de port pour les commandes payées à l'avance.