

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 OFFICIELLE

LÉGISLATION INTÉRIEURE: FRANCE. Décret du 3 juin 1936, rendant applicable à l'Indochine les lois des 9 février 1895 et 9 avril 1910 relatives aux fraudes en matière artistique et à la protection des droits d'auteur en matière de reproduction des œuvres d'art, p. 109. — **HONGRIE.** Ordonnance n° 44348, de l'an 1933, du Ministre Royal hongrois du Commerce, modifiant l'ordonnance n° 58230/1922 K. M., relative à la procédure d'enregistrement établie en matière de droit d'auteur par la loi LIV de l'an 1921, p. 109.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: La nouvelle loi autrichienne sur le droit d'auteur, du 9 avril 1936 (*premier article*), p. 110. — Un projet de loi français sur le droit d'auteur et le contrat d'édition (*premier article*), p. 112.

CORRESPONDANCE: Lettre d'Allemagne (Prof. Dr de Boor). *Sommaire:* Les idées maîtresses de la future loi sur le droit d'auteur: protection de la personnalité du créateur, caractère social du droit d'auteur. L'organisation culturelle du Reich. La Chambre de culture: rapports entre les règles édictées par cet organisme et la législation sur le droit d'auteur. Problèmes du droit cinématographique: qui est titulaire du droit d'auteur sur le film? Indications de la jurisprudence. Exigences minima pour qu'une œuvre soit admise à bénéficier des lois sur le droit d'auteur: l'évolution vers plus de sévérité continue, p. 115.

NOUVELLES DIVERSES: FRANCE. Un bureau international de contentieux éditorial et cinématographique à Paris, p. 120.

BIBLIOGRAPHIE: Ouvrage nouveau (*Annemarie Meiner*), p. 120.

AVIS

Le Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques met en vente un nombre restreint d'exemplaires sur alfa de la plaquette destinée à commémorer le cinquantième anniversaire de la signature de la Convention de Berne. Cette publication de 114 pages, format 19,5×24 cm., avec 21 planches hors texte, coûte 8 francs suisses. S'adresser au Bureau de l'Union, 7, Helvetiastrasse, Berne.

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

FRANCE

DÉCRET

RENDANT APPLICABLE À L'INDOCHINE LES LOIS DES 9 FÉVRIER 1895 ET 9 AVRIL 1910 RELATIVES AUX FRAUDES EN MATIÈRE ARTISTIQUE ET À LA PROTECTION DES DROITS D'AUTEUR EN MATIÈRE DE REPRODUCTION DES ŒUVRES D'ART

(Du 3 juin 1936.)⁽¹⁾

Sur le rapport du Ministre des Colonies,

⁽¹⁾ Voir *Journal officiel de la République française*, du 7 juin 1936, et *Gazette du Palais*, du 9 juin 1936. (Réd.)

Vu l'article 18 du senatus-consulte du 3 mai 1854;

Vu le décret du 29 octobre 1887 rendant applicable aux colonies les dispositions législatives réglant en France la propriété littéraire et artistique,

ARTICLE PREMIER. — La loi du 9 février 1895 sur les fraudes en matière artistique et la loi du 9 avril 1910 sur la protection des droits des auteurs en matière de reproduction des œuvres d'art sont rendues applicables en Indochine.

ART. 2. — Le Ministre des Colonies est chargé de l'exécution du présent décret.

HONGRIE

ORDONNANCE du

MINISTRE ROYAL HONGROIS DU COMMERCE, MODIFIANT L'ORDONNANCE N° 58230/1922 K. M., RELATIVE À LA PROCÉDURE D'ENREGISTREMENT ÉTABLIE EN MATIÈRE DE DROIT D'AUTEUR PAR LA LOI LIV DE L'AN 1921 (N° 44348, de l'an 1933.)

En vertu des pouvoirs qui me sont reconnus par l'article 44 de la loi LIV de l'année 1921⁽¹⁾, j'ordonne ce qui suit:

§ 1^{er}. — L'article 4 de l'ordonnance du Ministre du Commerce, n° 58230/1922

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur* du 15 mai 1922, p. 49. (Réd.)

K. M.⁽¹⁾, est remplacé par la disposition suivante:

« Toute inscription effectuée dans le registre sera publiée dans le *Szabadalmi Közlöny*. »

§ 2. — L'article 6 de l'instruction⁽²⁾ concernant la tenue du registre prévu par la loi LIV de 1921, laquelle fut promulguée comme complément de l'ordonnance n° 58230/1922 K. M., est remplacé par la disposition suivante:

« Une note inscrite sur la feuille de la demande et dans la colonne „Observations” du registre mentionnera le fait de la publication et le numéro du *Szabadalmi Közlöny* dans lequel celle-ci a eu lieu. »

§ 3. — Le deuxième alinéa de l'article 7 de l'instruction précitée sera remplacé par la disposition suivante:

« Seront incorporées au dossier toutes les pièces qui se rapportent à la demande, y compris, si possible, l'ouvrage original déposé avec la demande (art. 3 de l'ordonnance). Les ouvrages plus volumineux seront pourvus du numéro courant du registre et mis à part, ce dont il sera fait mention sur la feuille de demande.

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur* du 15 mai 1922, p. 57. (Réd.)

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 55. (Réd.)

§ 4. — La présente ordonnance entrera en vigueur 8 jours après la publication qui en aura été faite.

Budapest, le 5 juin 1933.

D^r TIHAMÉR FABINYI m. p.,
Ministre Royal hongrois du Commerce.

NOTE DE LA RÉDACTION. — Cette ordonnance, publiée le 4 août 1933 dans le *Budapesti Közlöny* (Journal officiel hongrois), est ainsi entrée en vigueur le 12 août 1933. Nous remercions notre correspondant de Hongrie, M. le Dr Émile Szalai, avocat à Budapest, de nous en avoir communiqué une traduction allemande. Autrefois, les publications prévues devaient avoir lieu dans *Központi Ertesítő*, organe publié par le Ministère du Commerce. Le *Szabaddalmi Közlöny* qui lui est maintenant substitué est le journal hongrois des brevets (*Patentblatt*).

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LA NOUVELLE LOI AUTRICHIENNE

SUR LE DROIT D'AUTEUR

DU 9 AVRIL 1936

(Premier article)

Le *Bundesgesetzblatt* de la République fédérative d'Autriche, fascicule 24, du 9 avril 1936, contient le texte de la nouvelle loi concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques et les droits connexes (dite loi sur le droit d'auteur), que l'Assemblée nationale a adoptée, et qui est entrée en vigueur le 1^{er} juillet 1936. Dans le même fascicule du *Bundesgesetzblatt* figure le texte de la loi fédérale concernant les entreprises pour l'exploitation des droits de récitation, d'exécution et de radiodiffusion afférents aux œuvres dont la langue est le mode d'expression et aux œuvres musicales (dite loi sur les sociétés de perception), qui est entrée en vigueur le 1^{er} mai 1936, cependant que les contrats collectifs et les statuts établis sur la base de ladite loi ne peuvent produire effet qu'à partir du 1^{er} juillet 1936.

La nouvelle loi sur le droit d'auteur (publiée en traduction française dans le *Droit d'Auteur* des 15 juin, 15 juillet et 15 août 1936, p. 64, 74 et 85) est le résultat de travaux préparatoires considérables poursuivis pendant plusieurs années. La loi précédente sur le droit d'auteur, du 26 décembre 1895, se trouvait en contradiction avec les dispositions de la Convention de Berne, telles qu'elles ont été modifiées à la Conférence de

Rome, et était, d'une façon générale, dépassée par les progrès réalisés dans la technique de l'exploitation des œuvres littéraires et artistiques. Les autorités autrichiennes commencèrent à préparer la revision dès l'année 1930. En 1932, le Ministère de la Justice publia, d'entente avec le Ministère de la Justice du Reich, un projet qui était sensiblement le même pour l'Autriche et l'Allemagne. On prévoyait donc, en la matière, une unification des droits allemand et autrichien. Nous avons étudié en détail ce projet (v. *Droit d'Auteur* des 15 juillet et 15 août 1932, p. 77 et 89). Par la suite, les rapports entre l'Autriche et l'Allemagne se modifièrent et l'on abandonna l'idée d'édicter dans les deux pays des lois semblables sur le droit d'auteur. Une loi indépendante fut élaborée en Autriche : elle diffère, dans plusieurs dispositions essentielles, du projet de 1932. C'est là, à n'en pas douter, le document législatif impliquant la réglementation la plus moderne et la plus détaillée du droit d'auteur : rien n'a été omis ; toute la matière, devenue vaste et compliquée, fait l'objet de solutions excellentes. La loi autrichienne du 9 avril 1936 est ainsi une œuvre de grande portée. Elle est complétée par un remarquable exposé des motifs, où nous croyons pouvoir discerner la clarté d'esprit et la rigueur logique de M. le conseiller ministériel Lissbauer, qui a pris une part éminente à tous les travaux préparatoires⁽¹⁾. Nous résumons ci-après uniquement les dispositions essentielles de la loi.

1. Les objets de la protection

En tête est formulée une exigence imposée à toutes les œuvres : celles-ci doivent être des créations intellectuelles de caractère personnel. La Convention de Berne révisée à Berlin exprime la même idée à l'article 14, alinéa 2. Comme le dit l'exposé des motifs, on veut, par cette disposition, exclure de la protection les listes ou répertoires qui sont de simples arrangements de chiffres, noms, etc. (livres d'adresses, listes de participants, de tirage, etc.), qui peuvent tout au plus bénéficier des prescriptions réprimant la concurrence déloyale. Comme autre condition préalable de la protection, la loi dispose qu'il doit s'agir d'une œuvre du domaine de la littérature, de la musique, des arts figuratifs

(1) Cet exposé des motifs a été publié en volume, conjointement avec le texte des lois sur le droit d'auteur et sur les sociétés de perception, par M. le Dr Lissbauer, chez l'éditeur Manz, à Vienne, dans la collection des lois autrichiennes. Un volume de 391 pages, 12,5 × 19,5 cm.

ou de la cinématographie. Les articles 2 et suivants précisent quelles sont les œuvres qui appartiennent à ces quatre groupes. Les œuvres littéraires comprennent les œuvres dont la langue est le mode d'expression, les œuvres pantomimiques et chorégraphiques, les œuvres scientifiques ou didactiques constituées par des ouvrages figuratifs en surface ou en volume, pourvu qu'elles ne fassent pas partie des œuvres des arts figuratifs ; les œuvres de cette dernière catégorie embrassent également les œuvres architecturales et des arts appliqués ; les œuvres cinématographiques englobent toutes les œuvres figuratives en mouvement permettant de saisir les événements et l'action, soit par la vue seule, soit simultanément par la vue et l'ouïe. Par ce groupement d'une logique stricte et cette définition largement conçue, la loi évite la méthode fatigante et dangereuse de l'énumération des exemples (énumération qui peut n'être pas complète et qui se trouve dans la plupart des lois et dans la Convention). Comme moyen d'expression, la loi mentionne, à côté de la langue, la mimique et d'autres mouvements du corps, de telle sorte que les œuvres chorégraphiques rentrent dans les œuvres littéraires, ce qui peut paraître, à première vue, un peu extraordinaire. Dans tous les cas, la nouvelle loi autrichienne couvre toutes les œuvres que la Convention de Berne protège. Tous les écrits, en particulier, rentrent dans les œuvres dont la langue est le mode d'expression, attendu que l'écriture est seulement le mode de fixation de la langue, celle-ci étant le vrai moyen de communiquer l'œuvre à autrui. Il est heureux que les œuvres cinématographiques forment une catégorie spéciale, au lieu d'être, par exemple, classées parmi les œuvres littéraires. En revanche, nous regrettons la conception qui se manifeste notamment dans l'exposé des motifs, et d'après laquelle les œuvres cinématographiques doivent présenter des événements et une action, en d'autres termes adapter à l'écran une matière littéraire. Cette manière de voir était celle des rédacteurs de la Convention de Berne révisée à Berlin, laquelle ne protégeait que les films offrant un caractère personnel et original par les dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés. Cette restriction a été supprimée par la Conférence de Rome, qui s'est rendu compte avec raison que les films utilisant une matière littéraire n'étaient pas les seuls à révéler une ac-

tivité créatrice, mais que, par exemple, les films documentaires montrant d'une manière ingénieuse des phénomènes de la nature n'étaient pas moins originaux, au point de vue de la création, que la fixation contenue dans un drame. Sont, en revanche, exclus de la protection selon le droit d'auteur les films qui reproduisent simplement des scènes de la vie réelle ou qui fixent, par exemple, des représentations d'opéras. Ces « produits cinématographiques » sont considérés, ainsi que les photographies, comme donnant lieu à une protection connexe à celle des œuvres littéraires et artistiques. Nous y reviendrons en parlant du chapitre II de la loi et des §§ 73 et suivants. L'utilisation cinématographique des compositions musicales est exclue de la protection accordée aux films, attendu que le § 4 ne reconnaît, comme objets des œuvres cinématographiques, que les « actions et événements », mais non pas des sons. On voit par l'exposé des motifs que la musique réunie au film et aussi les autres sons ne font pas partie intégrante de l'œuvre cinématographique et ne sont pas protégés d'après les principes du droit d'auteur. La loi rejette aussi, et nous le regrettons, la conception admise par la jurisprudence d'autres pays, de l'unité juridique du film sonore dans lequel la musique est incorporée à la bande visuelle. En Autriche, le film sonore sera donc une œuvre juridiquement composite : d'un côté il y aura le film visuel et de l'autre la fixation des sons, laquelle ne sera pas autre chose que la reproduction d'une œuvre de musique. Il n'est pas exact que la synchronisation de l'œuvre musicale avec le film ne donne pas naissance à un objet du droit d'auteur différent de la composition musicale (nous nous séparons, sur ce point, du législateur autrichien). Si l'on admettait la thèse de celui-ci, l'utilisation cinématographique d'une composition musicale serait un mode de fixation de cette œuvre sur des instruments mécaniques et entraînerait en principe l'application de la licence obligatoire aux films sonores. Par bonheur, la loi autrichienne contient une disposition spéciale (le § 59, alinéa 4) qui soustrait les films sonores à l'emprise de la licence obligatoire.

Comme nous l'avons dit plus haut, les photographies ne sont pas considérées comme des œuvres artistiques, mais comme des objets auxquels profite seulement le *Leistungsschutz*, c'est-à-dire une protection connexe à celle du droit d'auteur.

Comme œuvres de seconde main bénéficiant de la protection, la loi mentionne les traductions et les remaniements qui sont le résultat d'une activité créatrice (créations intellectuelles de caractère personnel), et sont protégées sans préjudice du droit de l'auteur de l'œuvre ainsi transformée. En d'autres termes : le droit d'auteur sur le remaniement demeure un droit dépendant dont l'utilisation n'est possible qu'avec l'assentiment de l'auteur original. Cette définition s'oppose d'une manière très heureuse à la tendance, trop répandue dans la pratique, à mettre sur le même niveau que des œuvres d'art des arrangements d'ordre inférieur, pots-pourris, etc. Il est souvent difficile de tracer la ligne de démarcation entre le remaniement d'une œuvre et l'œuvre nouvelle indépendante, mais qui s'appuie sur une création antérieure. Le législateur autrichien adopte le critère suivant : il faut que l'œuvre, lorsqu'on la compare à celle qui a été utilisée, présente le double caractère de l'indépendance et de la nouveauté. Tout emprunt quelconque fait à l'œuvre antérieure (une idée d'une œuvre littéraire, une cadence d'une composition musicale, etc.) ne suffit pas à créer un lien de dépendance entre la première et la seconde œuvre. On veut davantage. Comme le dit l'exposé des motifs, la structure fondamentale des deux œuvres doit être la même, l'œuvre seconde apportant quelque élément créateur mais sans modifier les traits essentiels de la première. Il n'est guère possible d'apporter en cette matière plus de précisions que n'en donne la loi autrichienne.

En fait de recueils, la loi protège uniquement ceux qui, par la réunion d'œuvres disparates en un ensemble homogène, constituent une création intellectuelle : d'après l'exposé des motifs, la simple activité du rédacteur qui choisit les matériaux n'est pas suffisante. Mais si, pour une chrestomathie littéraire ou un manuel scientifique, l'élément créateur consiste précisément dans le choix de la matière, celui-ci devrait être considéré comme un travail digne de protection. Le manuel d'enseignement, où la matière est disposée d'après un programme pédagogique déterminé, constitue pourtant un ensemble homogène, même si l'activité créatrice se borne au choix et à l'arrangement des matériaux.

Les œuvres libres, exclues de la protection, sont moins nombreuses que sous le régime de la loi précédente : c'est un progrès dont nous nous réjouissons. Ne

jouissent pas de la protection fondée sur le droit d'auteur seulement les lois, ordonnances, publications officielles et décisions, ainsi que les œuvres officielles destinées exclusivement ou principalement à l'usage officiel, tandis que les discours et conférences prononcés dans les assemblées publiques ne sont de reproduction et de diffusion libres qu'en vue d'un compte rendu (§ 43, al. 1). La nouvelle loi, différente en ceci de l'ancienne, n'autorise pas la libre utilisation de toutes les pièces officielles. Et c'est encore un progrès. Car au cours d'un procès, des œuvres littéraires peuvent être versées au dossier de devenir ainsi des pièces officielles. Sous le régime précédent, elles étaient frappées par la disposition qui privait de la protection les « actes publics » (loi de 1895/1920, § 5, chiffre 1).

2. Les sujets de la protection

La loi n'accorde un droit d'auteur qu'au créateur intellectuel de l'œuvre. Ni l'interprète, dont l'interprétation est fixée sur un instrument mécanique et que la loi précédente assimilait à un remanieur, ni la personne juridique qui fait paraître un recueil ne sont considérés comme des auteurs. Le premier reçoit une protection spéciale, voisine du droit d'auteur, et dont il est question dans le chapitre II de la loi; quant à la personne juridique, elle doit se faire céder les droits de ses collaborateurs : si ceux-ci ne sont pas nommés, l'œuvre est traitée comme une œuvre anonyme. Une question très importante et abondamment controversée est celle de savoir à qui appartient le droit d'auteur sur l'œuvre cinématographique confectionnée à des fins commerciales. La loi (§ 38) porte que seul le droit de disposition appartiendra au propriétaire de l'entreprise, sous réserve des droits existant sur les œuvres utilisées pour la création de l'œuvre cinématographique, mais que tous les collaborateurs qui ont concouru à la création du film, en imprimant à l'œuvre dans son ensemble le sceau de leur personnalité créatrice, pourront exiger du producteur d'être nommés comme les auteurs du film sur le film lui-même, et dans les annonces relatives à l'œuvre cinématographique, et qu'en outre toute modification, tout remaniement ou toute traduction du film devront être autorisés par les auteurs (l'autorisation ne pouvant d'ailleurs pas être refusée sans motif suffisant). Le législateur reconnaît donc le droit moral des auteurs créateurs du film, mais il attribue le droit pécuniaire à l'entrepreneur

pour le compte duquel le film est confectionné, sous réserve des droits appartenant à l'auteur de l'œuvre originale utilisée pour le film, droits qui demeurent intacts. L'idée, certainement juste, est celle-ci : les collaborateurs du film doivent, de toute façon, céder leurs droits d'usage à l'entrepreneur en vertu des contrats qu'ils ont passés avec ce dernier, ils ne subissent donc aucun dommage si la loi lui attribue ces droits directement. De cette manière, l'entrepreneur est aussi mis en mesure de disposer de l'œuvre cinématographique sans avoir à craindre les interventions et objections de ses collaborateurs. D'ailleurs, la loi n'entend pas accorder le bénéfice du droit moral à chaque participant, mais uniquement à ceux des collaborateurs qui auront marqué l'œuvre de leur personnalité. (Quels seront ces collaborateurs ? La question présentera souvent de grandes difficultés dans la pratique.) Au surplus, les collaborateurs principaux ne pourront pas faire valoir leur droit moral contre n'importe quel tiers usager du film, mais seulement contre l'entrepreneur pour le compte duquel le film est fabriqué : les tiers usagers sont simplement tenus de mentionner les noms de ceux des collaborateurs à qui l'entrepreneur a reconnu lui-même, en les désignant, la qualité d'auteur. D'après la conception de la loi, le producteur (entrepreneur) d'un film sonore n'est pas autorisé à exécuter publiquement la composition musicale unie au film, même s'il a reçu du compositeur l'autorisation de la mettre dans l'œuvre cinématographique; le droit d'exécuter la musique doit être obtenu de la société de perception à laquelle le compositeur a cédé ses droits d'exécution. La solution de la loi présente évidemment le grand avantage de conférer une protection étendue à l'auteur de l'œuvre originale utilisée pour la mise à l'écran, en particulier en ce qui regarde le droit moral. Il n'est permis de modifier ladite œuvre originale que dans la mesure exigée par le mode et le but de l'adaptation cinématographique, ou conformément aux usages pratiqués de bonne foi dans le commerce. (Dans ces deux cas, le consentement aux modifications ne peut pas être refusé, v. § 21, chiffre 1). Le législateur ne s'est apparemment pas laissé impressionner par les appréhensions présentées de façon véhémente par l'industrie cinématographique, qui craint que l'auteur original, cédant à une marotte, ne puisse empêcher la présentation d'un film confectionné à grands frais, et où

il discernerait une modification, jugée par lui illicite, de son œuvre.

Un point reste obscur; c'est celui-ci : l'auteur du scénario sera-t-il traité comme un coauteur de l'œuvre cinématographique, auquel un droit de disposition sur le film n'est pas accordé, pas plus qu'aux autres collaborateurs, l'entrepreneur ayant à leur place le droit en question ? Selon nous, le scénario n'est pas une œuvre littéraire indépendante dont un film est tiré; la création de l'œuvre cinématographique n'est pas un remaniement du scénario comme elle est un remaniement du roman ou du drame qui lui sert de point de départ (lorsqu'il n'y a pas de création directe du film). Si donc la loi réserve aux auteurs des ouvrages originaux mis à l'écran le droit de participer à toute exploitation de l'œuvre cinématographique, l'auteur du scénario n'aurait pas qualité pour être associé à cette exploitation. D'autre part, il est tout de même choquant de ne rien accorder au scénariste lorsque celui-ci n'a pas cédé à l'entrepreneur le scénario en vue de l'utilisation pour le film. Il peut arriver, en effet, qu'un scénario soit envoyé à l'examen à un entrepreneur qui le refuse, mais, l'ayant lu, en tire néanmoins parti pour son film, et cela sans offrir de dédommagement au scénariste. En faisant passer les droits pécuniaires des collaborateurs à l'entrepreneur, la loi autrichienne part de l'idée que les premiers sont liés envers le second par un contrat de services ou d'ouvrage, en vertu duquel ils sont rémunérés et, de toute façon, obligés d'abandonner le résultat de leur travail à leur co-contractant. Fort bien. Mais, si le résultat du travail du scénariste doit aussi passer *de lege* à l'entrepreneur, il ne faudrait cependant énoncer cette règle que pour les cas où le scénario a été vraiment cédé audit entrepreneur.

(A suivre.)

UN PROJET DE LOI FRANÇAIS

SUR LE

DROIT D'AUTEUR ET LE CONTRAT D'ÉDITION

(Premier article)

1. — M. Jean Zay, Ministre français de l'Éducation nationale, après consultation préalable d'un comité d'experts de trois membres, a élaboré un projet de loi sur le droit d'auteur et le contrat d'édition, qui a été déposé en août 1936 par le Gouvernement français sur le bureau de la Chambre des députés. Ce projet nous intéresse naturellement au plus

haut point. On sait que la protection, très développée en France, des œuvres intellectuelles est fondée bien plus sur la jurisprudence des tribunaux que sur les célèbres lois révolutionnaires de 1791 et 1793, qui posent seulement quelques principes rudimentaires. Au cours de ces dernières années, la pratique jurisprudentielle française a fait l'objet de vives critiques : on reprochait aux tribunaux d'attribuer aux usagers des ouvrages de l'esprit des droits portant préjudice aux intérêts des auteurs. Les conceptions sociales de notre époque entrent facilement en conflit avec la doctrine qui accorde aux éditeurs ou à d'autres usagers les avantages résultant des nouveaux procédés d'exploitation, lorsque les auteurs ont cédé leurs œuvres sans réserve, c'est-à-dire en consentant l'abandon de toutes leurs prérogatives, et cela à un moment où l'on ne pouvait pas encore prévoir ces nouveaux modes d'utilisation, ni, par conséquent, fixer une rémunération équitable pour la cession de ceux-ci. La position des titulaires de droits d'usage était particulièrement forte en France, parce que, dans ce pays, l'idée du droit d'auteur droit de propriété trouvait encore des défenseurs, et que l'aliénation d'un tel droit pouvait avoir lieu avec toutes les prérogatives, même futures, susceptibles d'y être attachées. (Il est vrai que depuis longtemps le droit moral a été reconnu à l'auteur comme un droit inaliénable.) L'un des buts les plus importants du projet Zay est de supprimer entièrement cette assimilation du droit d'auteur à la propriété corporelle et, par conséquent, de proclamer l'entière inaliénabilité du droit d'auteur, de telle sorte que l'auteur ne peut plus céder à l'usager l'œuvre elle-même, mais seulement lui concéder un ou plusieurs droits déterminés d'utilisation. Le projet déclare le droit d'auteur attaché à la personne, mais en prévoit tout de même le passage aux héritiers légaux et testamentaires (y compris le conjoint survivant), qui sont protégés encore un certain temps après la mort de l'auteur. De même, le projet autorise l'auteur à disposer de son droit par testament. Il serait donc plus juste de biffer la phrase disant, un peu théoriquement, que le droit d'auteur est attaché à la personne et de statuer simplement que le droit d'auteur comme tel ne peut pas être transmis entre vifs. D'autre part, il ne faudrait pas que la suppression justifiée de la « propriété littéraire et artistique » conduisît à l'extrême contraire et à l'oubli total de la nature du droit d'auteur droit

réel. Il est assurément très juste que le caractère du droit d'auteur droit personnel apparaisse non seulement dans la reconnaissance du droit inaliénable de s'opposer aux changements de l'œuvre (droit moral), mais aussi dans les restrictions apportées à la transmissibilité (droit pécuniaire). Mais cela ne doit pas nous faire perdre de vue que le droit d'auteur n'est pas exclusivement un droit personnel ou moral, mais qu'il a aussi un côté pécuniaire et qu'il constitue, dès lors, envisagé sous cet aspect, un élément important du patrimoine de l'auteur, encore que son objet ne soit pas une chose corporelle, mais un bien immatériel. Les différentes utilisations de l'œuvre qui découlent du droit d'auteur confèrent à l'auteur et aux tiers usagers qui en bénéficient des droits absolus d'interdiction opposables à tous les tiers, droits qui sont ainsi semblables aux droits réels sur les choses corporelles. Il ne suffit pas de qualifier ces prérogatives de rémunération, accordée à l'auteur pour son travail, comme le fait le projet. Certes, l'œuvre est le résultat du travail de l'auteur, mais la caractéristique du droit d'auteur, c'est que ce résultat du travail constitue un droit absolu qui peut être exploité comme d'autres biens juridiques et défendu contre les emprises des tiers, ce qui n'est précisément pas le cas pour d'autres résultats du travail.

Dans son premier titre (articles 1 à 8), le projet traite de la nature du droit d'auteur et énonce les règles qui en résultent, alors que le titre II entend traiter du contenu du droit. Cette distinction d'après la nature et le contenu du droit n'est pas heureuse, vu que la nature et le contenu du droit se combinent par interpénétration réciproque. Ainsi, le titre I formule une règle générale relative au contenu du droit d'auteur, à savoir que celui-ci se compose d'un droit moral et d'un droit pécuniaire embrassant toutes les formes d'exploitation de l'œuvre. Les exemples de ce droit d'exploitation sont ensuite énumérés au titre II.

2. — Les objets auxquels s'applique le droit d'auteur sont mentionnés au titre II (art. 9 et suivants), dans une énumération analogue à celle de la Convention de Berne, sauf que la liste des œuvres protégées est complétée par les œuvres cinématographiques (comme dans le programme de la Conférence de Bruxelles) et par les œuvres d'art appliqué. Les transformations d'œuvres existantes sont aussi indiquées comme protégées et, pour les recueils, le projet reprend le texte du programme de la Conférence

de Bruxelles. Comme exceptions, le projet mentionne : les lois, projets de lois, décrets, arrêts et autres textes officiels d'un caractère politique, administratif ou judiciaire, puis les articles de journaux non signés du nom ou du pseudonyme notoire de l'auteur, si ce sont des articles d'actualité et que la reproduction n'en ait pas été expressément interdite. Cette dernière disposition est contraire à la Convention de Berne, si l'article d'actualité est en même temps une œuvre littéraire. Car un tel article ne peut être reproduit, sauf interdiction expresse, que dans d'autres journaux et revues et non pas d'une façon générale. Pour cette reproduction des articles de presse, le projet exige l'indication de la source, mais ne prévoit, comme sanction de cette obligation, que des dommages-intérêts en faveur de l'éditeur du périodique auquel l'article reproduit a été emprunté. En connexité avec cette disposition spéciale relative à la presse, le projet reprend textuellement la proposition du programme de Bruxelles, tendant à réserver à l'auteur la reproduction de ses articles ailleurs que dans la presse, bien que cette disposition ne soit pas ici à sa place logique. Font encore partie des œuvres protégées d'une manière restreinte : les discours prononcés au cours des séances publiques des assemblées délibérantes et des corporations judiciaires, en ce sens que ces discours peuvent être reproduits dans les journaux et revues, à titre d'information d'actualité.

3. — En ce qui touche le *sujet* du droit d'auteur, le projet contient la disposition, dérivant du droit moral, que c'est toujours l'auteur lui-même — donc aussi le mineur, l'interdit ou la femme mariée — qui dispose du droit d'auteur. Pour les contrats passés par un mineur ou un interdit, le consentement du tuteur est nécessaire, mais peut être remplacé par une décision du tribunal. De même la femme mariée, si elle est auteur, est seule en droit de disposer de son œuvre sans égard au régime matrimonial; les sommes qu'elle retire de l'exploitation de son droit d'auteur ne tombent pas dans la communauté conjugale, mais doivent pouvoir être utilisées pour les charges du ménage. Le mari — et ceci est une conséquence logique de l'indépendance accordée à la femme-auteur — n'est pas tenu de répondre, sur les biens communs, même dans le régime de la communauté, des dettes que la femme contracte en sa qualité d'auteur et dans le cadre de son droit de dispo-

sition sur l'œuvre. — Le projet accorde aussi à l'auteur pseudonyme l'exercice de ses droits, si le pseudonyme ne laisse aucun doute sur sa personnalité. Pour les autres œuvres pseudonymes ainsi que pour les œuvres anonymes, l'exploitant est fondé à sauvegarder les droits de l'auteur, comme mandataire légal de ce dernier, mais seulement jusqu'à ce que l'auteur se soit fait connaître et justifie de sa qualité. Certaines personnes juridiques sont aussi titulaires originaires du droit d'auteur : ce sont celles du droit public et du droit privé sans but lucratif, qui créent des œuvres « par leur travail » (au sens de l'art. 1^{er}). La protection dont elles jouissent dure vingt ans à dater de la publication. Cette disposition refuse donc le droit d'auteur aux personnes qui ont véritablement créé l'œuvre sur commande ou comme employés de la personne juridique. C'est cette dernière seule, pour qui les auteurs réels ont travaillé, qui est investie du droit d'auteur. Pareille solution est contraire aux principes en vigueur dans un grand nombre d'États.

Les idées du projet en matière de collaboration peuvent se résumer ainsi : indivision, prolongation de la protection jusqu'à la mort du dernier survivant des collaborateurs, répartition par quotes-parts entre les collaborateurs (à défaut de convention contraire), exercice du droit moral par tous les collaborateurs en commun. Il est singulier que rien ne soit dit au sujet de la protection après la mort du dernier survivant des collaborateurs : on pourrait croire que les héritiers de ceux-ci ne seront pas du tout protégés, ce qui n'est sans doute pas dans les intentions des rédacteurs du projet. On doit admettre, d'autre part, que la poursuite des contrefacteurs en justice est réservée à tous les collaborateurs en commun, selon l'opinion des rédacteurs du projet. Mais il serait, au contraire, recommandable que ce droit de poursuivre fût accordé à chacun ou que, du moins, en cas de refus non motivé de consentir à tout exercice du droit, le recours au juge soit possible, ce dernier étant alors chargé d'ordonner les mesures nécessaires. L'exercice du droit moral comprend sans doute aussi la faculté de décider si et comment l'œuvre doit être publiée, bien que la définition du droit moral, à l'article 1^{er}, ne souffle pas mot du droit de publication. Mais s'il s'agit d'une œuvre composite dont les différentes parties peuvent être publiées ou exécutées séparément, chaque collaborateur peut exercer le droit mo-

ral sans le consentement des autres sur la partie de l'œuvre émanant de lui. Il est, pensons-nous, fait allusion ici à la publication et à l'exécution séparées de la musique d'un opéra, ou bien à la publication séparée d'un livret d'opéra : l'indivision qui existe pour l'ouvrage envisagé dans son ensemble n'empêche pas qu'on puisse disposer séparément des différentes parties qui le composent. Cette idée, qui a guidé les auteurs du projet, est juste.

Aucune indication n'est donnée sur la question très discutée de savoir qui est l'auteur de l'œuvre cinématographique.

4. — Le contenu du droit d'auteur se compose des prérogatives qui sont groupées les unes sous l'égide du droit moral et les autres sous celle du droit pécuniaire. L'article 1^{er} ne mentionne, comme faisant partie du droit moral, que le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre et le droit de faire cesser toute atteinte à l'œuvre par modification ou utilisation de nature à porter préjudice aux intérêts moraux de l'auteur. (Cette définition du droit au respect va plus loin que l'article 6^{bis} de la Convention de Berne révisée à Rome, mais reste fort imprécise quant à son contenu.) Il résulte d'autres dispositions que le droit de l'auteur de décider de la publication est également considéré comme un aspect du droit moral (voir en particulier ce que nous avons dit plus haut des mineurs, de la femme mariée, des collaborateurs). Les droits pécuniaires sont définis à l'article 1^{er} par une clause générale qui réserve à l'auteur l'exploitation de l'œuvre sous quelque forme que ce soit. Cette formule, la plus large qu'on puisse imaginer, couvre tout ce qui est attribué à l'auteur; nous y relevons cependant une omission : il n'est pas précisé que le droit d'exploitation de l'auteur est un droit *exclusif* (il est vrai que, plus tard, ce caractère exclusif est souligné à propos de certains droits spéciaux — de traduction, de radiodiffusion, etc. — mais il s'agit d'exemples qui n'épuisent pas la matière : il serait donc opportun de parler de l'exclusivité dans la règle fondamentale et générale). Au demeurant, la formule extensive du projet offre l'avantage de couvrir tous les oublis éventuels de l'énumération détaillée ainsi que toutes les utilisations futures en rapport avec les progrès de la technique. Les articles 15 à 18 énumèrent ensuite les principales prérogatives de l'auteur, bien qu'elles soient en somme déjà comprises dans la clause de l'article 1^{er} instituant un droit d'explo-

tation sous toutes les formes. Dans cette énumération, il manque le droit de reproduction, ce qui est singulier, puisque ce droit reste apparemment toujours la prérogative essentielle dans la pratique. En revanche, l'article 15 mentionne le droit de traduction, le droit de représentation et d'exécution avec le droit de transmission téléphonique des œuvres représentées ou exécutées, les mêmes droits appartenant à l'auteur sur la traduction de ses œuvres; puis sont énumérés le droit de récitation publique et le droit d'autoriser les appropriations indirectes (adaptations, arrangements, transformations). Ici, il vaudrait mieux adopter un ordre plus logique et ne pas nommer le droit de traduction et de transformation conjointement avec les autres droits, mais établir une règle spéciale en vertu de laquelle tous les droits de l'auteur ne s'appliqueraient pas seulement à l'œuvre sous sa forme originale, mais aussi sous sa forme transformée (traduction, arrangement, etc.). L'article 16 consacre le droit de radiodiffusion, le droit de communiquer à nouveau l'œuvre radiodiffusée, soit par fil soit sans fil, le droit de communiquer au public, par haut-parleur, l'œuvre radiodiffusée, sous réserve des articles de journaux non signés (art. 12) et du droit de citation (art. 13).

L'article 17 attribue à l'auteur le droit exclusif d'autoriser l'enregistrement phonographique de son œuvre et l'exécution de celle-ci à l'aide dudit enregistrement, étant entendu que l'autorisation d'employer l'un des deux moyens susvisés n'implique pas que l'autre moyen puisse être également employé. En particulier, l'autorisation d'enregistrer phonographiquement une œuvre n'implique pas la permission d'utiliser publiquement et de radiodiffuser l'enregistrement ainsi obtenu. (Nous voyons que le projet s'inspire ici très nettement du programme de la Conférence de Bruxelles, comme en d'autres points.) Ceux qui avaient procédé à des enregistrements phonographiques avant l'entrée en vigueur de la loi du 10 novembre 1917 (laquelle abolissait l'ancienne liberté d'enregistrer garantie par la loi de 1866) pourront continuer leurs enregistrements et la diffusion de ceux-ci, s'ils signifient préalablement leur intention à l'auteur ou à ses ayants cause. — L'article 18 traite du droit exclusif de l'auteur d'autoriser la reproduction, l'adaptation et la présentation publique de ses œuvres par le cinématographe. L'alinéa 2 de l'article 18 ne nous paraît pas heureux : il dit que

l'article 9 consacre le droit d'auteur cinématographique. Or, cet article mentionne simplement l'œuvre cinématographique parmi les œuvres protégées : il est muet sur le contenu du droit. Nous ne pouvons pas davantage approuver la disposition qui vient ensuite, et selon laquelle l'auteur du film n'aurait jamais le droit d'autoriser l'adaptation, à une autre forme d'art, de sa production cinématographique, si celle-ci est tirée d'une œuvre littéraire ou artistique préexistante et encore protégée (adaptation d'un film au théâtre, par exemple). Tout dépend de la source où le remanieur a puisé : s'il a utilisé *uniquement* l'œuvre *antérieure* dont le film lui-même est tiré, seul l'auteur de cette œuvre antérieure devra donner son consentement, mais si le film lui-même a été *également* mis à contribution, l'auteur de celui-ci devra *aussi* donner son autorisation. — Le projet n'octroie expressément le droit d'être nommé dans les annonces et publications relatives à l'œuvre cinématographique qu'à l'auteur de l'œuvre littéraire ou artistique dont le film a été tiré. Néanmoins, il ne nous semble pas que la question soit ainsi tranchée d'une manière définitive et que d'autres personnes ne puissent pas être nommées pareillement. La solution de l'article 18, alinéa 3, laisse la porte ouverte à des combinaisons plus libérales. Peut-on renoncer à exercer son droit moral, en d'autres termes : la clause souvent stipulée dans les contrats d'adaptation cinématographique, et aux termes de laquelle l'entrepreneur est fondé à faire tous les changements qui lui paraîtront indiqués, est-elle valable ? Le projet n'a malheureusement pas résolu ce problème très important pour le cinéma.

5. — La principale modification que le projet apporte au droit existant concerne la *durée de la protection*. Le droit moral est accordé sans limite dans le temps et, après la mort de l'auteur, d'abord aux exécuteurs testamentaires de l'auteur ou autres personnes désignées par ce dernier. A défaut d'une telle désignation, l'exercice du droit moral appartient au Ministre de l'Éducation nationale, aux titulaires du droit pécuniaire, aux sociétés d'auteurs agréées par le Gouvernement, ainsi qu'à toutes autres personnes (physiques ou morales) qui seraient reconnues par justice être intéressées à l'exercice de ce droit (article 20, alinéa 2). Lorsque l'exercice du droit moral appartient concurremment à plusieurs personnes physiques ou morales, celles-ci peuvent toutes intervenir

dans l'instance introduite par l'une d'entre elles. L'usager qui a obtenu d'une ou de plusieurs de ces personnes l'assurance que son utilisation ne porte pas atteinte au droit moral n'est jamais sûr que d'autres ne l'actionneront pas tout de même. Ici aussi, il convient de remarquer que le projet ne considère pas comme appartenant au droit moral la décision relative à la question de savoir si et comment l'œuvre doit être publiée, de telle sorte qu'après la mort de l'auteur, les héritiers investis des droits pécuniaires seront seuls fondés à se prononcer là-dessus.

Quant à ces derniers droits, ils sont attribués *seulement durant une période de dix années*, à titre exclusif, aux personnes désignées par l'auteur dans ses dispositions testamentaires ou, à défaut de telles dispositions, et pendant la même durée, au conjoint survivant non divorcé et non séparé de corps, et s'il n'y a point de conjoint survivant, aux descendants légitimes ou naturels de l'auteur. A l'expiration de ce délai et jusqu'à l'échéance d'une durée de cinquante ans après la mort de l'auteur (et prolongée d'une période qui se rapproche de celle qu'a instituée la loi Bérard du 3 février 1919), l'exploitation de l'œuvre est libre, à charge par l'exploitant de payer une redevance équitable (d'au moins 10 % du produit brut) aux personnes à qui appartenait la jouissance du droit pécuniaire avant qu'eût pris fin le délai de dix ans. Ce droit à la redevance est toutefois maintenu au profit du conjoint survivant, des enfants et petits-enfants de l'auteur jusqu'à la mort du dernier survivant d'entre eux, même si la durée de cinquante ans (avec la prolongation inspirée de la loi Bérard) expire auparavant. Nous voilà en présence d'une proposition véritablement stupéfiante : la France frapperait le droit d'auteur d'une restriction sévère par rapport à la législation actuellement en vigueur et renierait ainsi sa tradition vieille de plus d'un demi-siècle; elle cesserait de se poser en champion d'une longue protection, alors que ses délégués à toutes les conférences diplomatiques et à tous les congrès des associations s'occupant du droit d'auteur avaient revendiqué jusqu'ici avec véhémence et non sans habileté la reconnaissance du droit d'auteur jusqu'à cinquante ans *post mortem auctoris*. D'autres pays : l'Allemagne, l'Autriche, la Bulgarie, la Suède, la Suisse, etc. ne protégeant les œuvres littéraires et artistiques que jusqu'à 30 ans *p. m. a.*, on avait coutume de leur signaler l'exemple lumineux de la France où le droit d'auteur durait vingt ans de plus. Et,

de fait, cette campagne eut du succès. En 1933 et en 1934, les deux principaux partisans du délai trentenaire, l'Autriche et l'Allemagne, ont adopté le délai de 50 ans, et dans les délibérations qui précéderent ce changement législatif, on ne manqua pas d'invoquer *expressis verbis* la nécessité de s'aligner sur les autres pays en majorité ralliés au délai plus long. Il y avait dès lors de très fortes probabilités pour que la prochaine Conférence diplomatique de notre Union adoptât ce délai, appelé aussi par beaucoup le «délai français», comme délai conventionnel obligatoire et non susceptible de modifications. En Grande-Bretagne subsiste, mais uniquement pour le droit d'auteur littéraire, la division bipartite en deux périodes de 25 ans, la première de droit exclusif, la seconde soumise à un régime de licence légale. Lorsque nous préparions le programme de la Conférence de Bruxelles, nous avons écrit à l'Administration britannique pour lui expliquer combien le système particulier de sa loi entravait les efforts de ceux qui cherchaient à unifier, dans tous les pays de l'Union, les délais de protection, et pour lui demander s'il ne serait pas possible à la Grande-Bretagne d'y renoncer. Or, le Gouvernement britannique s'est montré, dans ses propositions en vue de la Conférence de Bruxelles, disposé à abandonner la licence légale de la seconde période de protection, cela afin de permettre aux partisans de l'unification de réaliser leur dessein. Cette attitude, si conciliante et courtoise, nous avait vivement réjouis (v. *Droit d'Auteur* du 15 juin 1936, p. 65, 2^e col.). Et ce serait la France qui trahirait maintenant son passé et s'approprierait, à la veille peut-être de la victoire, à torpiller la réforme en adoptant et en aggravant le régime britannique que la Grande-Bretagne se déclare prête à sacrifier sur l'autel de l'unification ! Chacun comprendra notre profonde tristesse si tel devait être le résultat de la lutte soutenue depuis tant d'années pour une durée internationale et uniforme du droit d'auteur. (A suivre.)

Correspondance

Lettre d'Allemagne

Les idées maîtresses de la future loi sur le droit d'auteur: protection de la personnalité du créateur, caractère social du droit d'auteur. — L'organisation culturelle du Reich. La Chambre de culture: rapports entre les règles édictées par cet organisme et la législation sur le droit d'auteur. — Problèmes

du droit cinématographique: qui est titulaire du droit d'auteur sur le film? Indications de la jurisprudence. — Exigences minima pour qu'une œuvre soit admise à bénéficier des lois sur le droit d'auteur: l'évolution vers plus de sévérité continue.

1. — Le rapport sur l'évolution du droit d'auteur durant l'année 1935 n'aura pas plus que son devancier à faire état d'événements décisifs. Nous avons travaillé et progressé partout. L'organisation de la vie culturelle a reçu une sorte de point final, mais non pas la réforme du droit d'auteur. Tandis que l'Autriche a achevé sa réforme, nous sommes encore en plein travail. Cela est naturel. Car il s'agit pour nous de quelque chose de plus que de l'adaptation, partout nécessaire de temps à autre, du droit d'auteur à de nouvelles évolutions, notamment à de nouvelles formes de diffusion. Il importe de constituer le nouveau droit d'auteur de telle sorte qu'il soit en harmonie avec l'État allemand nouvellement constitué de fond en comble. S'il n'est pas encore possible de donner des informations de détail sur le degré d'avancement de la réforme, on peut cependant dire ceci: nous sommes sur un bon chemin et espérons arriver au terme définitif de notre entreprise dans un temps qui ne sera pas trop long. Deux principes fondamentaux se dégagent de plus en plus comme les véritables idées maîtresses de la réforme. Le premier est celui de la protection de l'être humain envisagé dans sa fonction créatrice. Tandis que nos lois en vigueur considéraient avant tout les biens intellectuels sous l'angle de leur exploitation pécuniaire, c'est la personnalité du créateur qui est au centre des préoccupations dans toute la littérature consacrée, ces dernières années, à la réforme du droit d'auteur. On s'efforce de mettre aussi complètement que possible en valeur toutes les notions que recouvre l'expression «droit personnel de l'auteur». Les droits d'exploitation ne sont pas négligés pour autant, mais les problèmes de technique législative qu'ils posent sont relativement simples à résoudre.

Le second principe, égal en importance au premier, est celui-ci: considéré du point de vue de l'ordre juridique, le droit d'auteur est un droit de caractère social; la création culturelle n'existe pas, indépendante et isolée, à côté du peuple et de l'État; elle est au contraire une partie, et l'une des plus essentielles, de la vie du peuple. Quiconque crée des biens intellectuels ne le fait pas par sa propre force. Ce qu'il a de mieux à dire, il le doit à la langue, aux coutumes, à

la culture de son peuple, qui l'ont entouré dès ses premiers jours. Aussi bien ne crée-t-il pas pour soi : il ne saurait que faire de son œuvre pour soi seul. Il veut au contraire parler à son peuple, exercer une influence sur la vie culturelle de celui-ci. Sans doute crée-t-il librement : l'activité intellectuelle ne peut être ni ordonnée ni réglementée d'en haut. Mais, en même temps, il crée comme un être responsable envers le peuple et l'État. Il n'y a pas d'ordre juridique auquel cette idée soit absolument étrangère. Nulle part dans le monde, l'État ne tolère que des œuvres immorales *ad libitum* ou impliquant un acte de haute trahison soient publiées et corrompent ainsi l'État et le peuple. Mais ce qu'il y a de caractéristique dans le nouveau droit allemand, c'est que cette idée est consciemment retenue et placée comme un principe de même valeur à côté de la protection de l'être humain créateur libre. Ainsi, la défense contre les plus graves dommages s'est transformée en soins positifs donnés à la vie culturelle.

2. — La première conséquence qu'en a tirée l'État national-socialiste a été, on le sait, la suivante : tous ceux qui participent au travail culturel, aussi bien les artistes et les auteurs que les intermédiaires qui exploitent les biens intellectuels, éditeurs, théâtres, etc., ont été groupés dans la Chambre culturelle du Reich, dans ses divisions et les classes de ces dernières, les associations professionnelles (qui souvent se confondent avec les anciennes organisations facultatives des créateurs culturels) et les *Fachschaften* qui sont les sections non indépendantes des différentes chambres d'après les professions. (Seuls les écrivains scientifiques restent étrangers à cette organisation, — mais non pas les éditeurs scientifiques. Les raisons en sont d'ordre organique. En effet, les principaux producteurs de la littérature scientifique sont, en Allemagne, l'école et l'université, où sont placés des fonctionnaires qui dépendent, comme tels, du Ministre des sciences, tandis que la Chambre culturelle du Reich est sous les ordres du Ministre de la propagande qui en est en même temps le président.) Cette organisation peut être considérée maintenant comme achevée. La dernière pierre de l'édifice est le Sénat culturel du Reich, institué le 15 novembre 1935, lors du deuxième anniversaire de la Chambre culturelle du Reich. Ce sénat comprend, outre le président de la Chambre culturelle du Reich et ses plus proches collaborateurs, des personnes qui se sont

particulièrement distinguées par leurs services rendus à la culture allemande; il est destiné à collaborer aux tâches cardinales du développement culturel.

La place dont nous disposons nous interdit de donner un aperçu complet du sens et des tâches de cette organisation (*). Nous devons nous borner à indiquer ceci : il ne s'agit pas de supprimer la liberté de la création artistique, voire d'étatiser l'art. « Il n'entre pas dans les intentions de l'État national-socialiste de prétendre créer la culture d'en haut; la culture sort du peuple », est-il dit dans l'exposé des motifs à l'appui de la loi concernant la Chambre culturelle. Il s'agit bien plutôt de protéger et de développer la culture, de témoigner à ceux qui créent des biens culturels une sollicitude spirituelle et précisément aussi sociale et économique. Au point de vue législatif, la tâche de la Chambre culturelle du Reich est circonscrite ainsi dans la première ordonnance d'exécution de la loi sur la Chambre culturelle : « développer la culture allemande dans un « sentiment de responsabilité envers le « peuple et l'État, régler les questions « économiques et sociales se rapportant « aux professions culturelles et assurer « l'équilibre entre toutes les tendances « des groupes qui appartiennent à la « Chambre, en réunissant les participants « de toutes les branches d'activité qu'elle « embrasse, sous la conduite du Ministre « du Progrès populaire et de la Propagande ». On le voit : la tâche est immense, multiple et pleine de responsabilité. Mais la Chambre culturelle du Reich s'est montrée de taille à l'exécuter : preuve en soit que la loi du 10 avril 1935 a pu abroger la loi concernant la protection de la jeunesse contre la littérature de pacotille et immorale. La Chambre culturelle du Reich, grâce aux moyens dont elle dispose, a accompli cette tâche mieux et d'une manière plus approfondie.

L'activité de la Chambre se présente tout d'abord au juriste sous l'aspect d'une gestion corporative. Mais à l'activité administrative s'ajoute une activité créatrice de normes : dans le cadre des lois, en effet, la Chambre est fondée à édicter des ordonnances liant ses membres : elle a donc de l'autonomie. Ces normes ont pris une extension très appréciable qui correspond à la tâche multiple et variée de la Chambre, tâche englobant tous les genres de création et

d'exploitation des biens culturels. Au recueil paru pour 1934, et qui compte 304 pages, est venu se joindre pour le premier semestre de 1935 un nouveau demi-tome de 160 pages (*).

3. — Comment l'activité de la Chambre, comment les normes fixées par cette dernière s'harmonisent-elles avec la législation sur le droit d'auteur et la réforme de ces lois ? Quelle sera la position de la Chambre dans le nouveau droit d'auteur ? Un bref mais important article de Pierre Gast (**) s'occupe de cette question qui intéresse en première ligne le spécialiste du droit d'auteur. Gast part du point de vue que l'activité normative de la Chambre se couvre fréquemment avec les tâches du législateur, sinon pour les questions fondamentales de la protection des auteurs, du moins pour la réglementation des droits d'utilisation qui visent à « assurer l'équilibre entre les tendances des différents « groupes appartenant à la Chambre », et qui rentrent donc, d'après la disposition reproduite plus haut, dans les tâches de la Chambre. D'ailleurs, celle-ci n'influence pas seulement la formation continue du droit d'auteur par les normes qu'elle édicte, mais encore et tout autant par son activité administrative. M. Gast cite comme exemple la violation du droit d'auteur : alors que le juge doit se borner à une activité qui réprime par des condamnations à des dommages-intérêts et à des abstentions ou bien, en cas de nécessité, à des peines, les pouvoirs disciplinaires de la Chambre, pouvant aller, dans les cas graves, jusqu'à l'exclusion de la corporation, conduisent peu à peu à ce résultat que les atteintes au droit d'auteur disparaissent elles-mêmes. Ainsi le centre de gravité de l'activité dans le domaine du droit d'auteur se déplace peu à peu au profit de la Chambre. L'action de celle-ci me paraît surtout importante en ce qui concerne le droit d'auteur contractuel : jusqu'ici, les contrats collectifs (*Normalverträge*), qui supplantent plus ou moins on, en tout cas, influencent partout le contrat isolé librement conclu, étaient négociés entre les groupements intéressés; maintenant, on voit paraître peu à peu les contrats collectifs élaborés pour les différentes professions dans le cadre de la Chambre et sous sa direc-

(*) Celui qui voudrait se renseigner là-dessus trouvera les informations essentielles réunies dans la revue *Deutsches Recht*, dont le fascicule de juillet 1935 est exclusivement consacré au droit culturel.

(*) K. F. Schrieber : *Le droit de la Chambre culturelle du Reich II*, Berlin 1935. Cette collection est particulièrement méritoire, parce que les ordonnances de la Chambre ne peuvent être retrouvées sans cela que dans la presse quotidienne et les différentes revues professionnelles.

(**) *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, 1935, p. 333.

tion conciliatrice : de la sorte, on obtiendra manifestement un équilibre beaucoup plus sûr et meilleur des intérêts en présence.

Rien d'étonnant à ce qu'on ait posé, à propos de la réforme, la question suivante: avons-nous vraiment besoin d'une loi sur le droit d'auteur aussi détaillée que le demanderait le penchant allemand pour la codification législative, ou suffirait-il que la nouvelle loi énonçât les idées fondamentales et s'en remît, pour tout le reste, à l'activité ordonnatrice de la Chambre culturelle du Reich? A plus d'une reprise, on a réclamé une telle législation de principe. Dans mon dernier article ⁽¹⁾, j'ai analysé une étude de J. Richter, qui poursuit ce but. Un autre exemple nous est fourni par l'ouvrage de F. Gloede, *Reichskulturkammer und Urheberrecht*, qui a été critiqué dans le *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1936, p. 12, du point de vue de la protection des auteurs étrangers. A ce propos, il est intéressant de relever que Gast, se fondant sur sa propre activité responsable en la matière, aboutit à la conclusion contraire, et cela non seulement et non pas essentiellement vu les égards que nous impose notre appartenance à l'Union de Berne, mais d'abord et avant tout à cause d'une nécessité interne allemande. Gast invoque deux motifs à l'appui d'une législation détaillée: la sécurité juridique et la vue de l'ensemble.

L'expression « sécurité juridique » ne bénéficie pas précisément des sympathies de la nouvelle Allemagne, parce que cette notion a été employée au cours du 19^e siècle libéral pour fonder la sécurité de l'individu contre l'État et pour lier par conséquent le juge par la loi, dans toute la mesure du possible. De telles conceptions sont inconciliables avec notre doctrine actuelle de l'État. Nous ne voyons pas l'individu dans une indépendance qui l'isole de l'État, mais comme un membre de la collectivité populaire: il vit au milieu de celle-ci et c'est seulement en se mettant au service des buts qu'elle poursuit que lui-même assurera la plénitude et la maturité de sa propre personnalité. Mais la sécurité du droit a encore une tout autre fonction et qui est d'égale importance dans chaque État: elle doit permettre d'apercevoir clairement l'évolution des cas juridiques typiques. Gast exprime ainsi cette pensée: « On porterait une atteinte dé-
« cisive à la joie éprouvée par l'auteur
« dans son travail, si nous ne lui procu-
« rions pas la possibilité de discerner

« par avance, au moins dans leurs gran-
« des lignes, les perspectives qu'il a d'ex-
« ploiter son œuvre. » Or, le législateur est seul à pouvoir créer cette possibilité.

Passons à l'argument relatif à la vue de l'ensemble: la législation de la Chambre ne donne pas et ne peut pas donner satisfaction à cet égard; c'est ce que démontre déjà l'étendue indiquée plus haut des normes édictées par ses soins. Cette législation doit être élastique et capable d'adaptation, connaître les besoins particuliers, régler ceux-ci et, quand les circonstances changent, changer aussi la règle précédemment établie. Le créateur individuel n'est en général touché que par un petit nombre de ces normes, petit nombre qu'il pourra embrasser du regard. Mais pour connaître ce domaine juridique tout entier, il faut, maintenant déjà, une étude faite par un juriste. Si nous voulions abandonner les points qui intéressent chacun à cette réglementation par la Chambre, au lieu de les traiter dans la loi sur le droit d'auteur, nous n'atteindrions précisément pas le résultat où tend toute notre réforme juridique, laquelle veut transformer le droit du technicien en un droit populaire. Ce sont là des raisons de poids, et qui seront sans doute pleinement prises en considération au cours de la réforme.

La Chambre ne devra donc pas remplacer le législateur; en revanche, le législateur réservera lui-même l'action de la Chambre pour certains points importants. Bornons-nous à relever l'essentiel de ce que Gast dit là-dessus. La Chambre culturelle du Reich est l'organe chargé de sauvegarder les intérêts du peuple ou de l'État dans la vie culturelle. Il conviendra donc d'avoir recours à elle dans toutes les questions de droit d'auteur où des intérêts publics sont en jeu. Nous trouverons dans la procédure des cas d'application de ce principe. Jusqu'ici, nous possédions les collèges d'experts des pays (Prusse, Bavière, etc.), qui étaient tenus de fournir aux tribunaux des parères et devaient, par conséquent, veiller à ce que fussent étudiés d'une manière impartiale les points, nombreux dans le droit d'auteur, où la science des juristes se trouvant en défaut, la collaboration des spécialistes devenait nécessaire. Ces institutions ne sauraient se maintenir, puisque le Reich, précédemment un État fédératif, s'est transformé en un État unitaire, et que, dès lors, les « pays » sont appelés à disparaître progressivement. Il va de soi que la fonction des collèges d'experts doit passer, d'une façon ou d'une autre, à la Chambre culturelle du Reich. Mais cela ne

suffit pas. Il faudra faire en sorte que, dans tous les procès tant soit peu importants, la Chambre n'ait pas seulement l'obligation d'exprimer son avis si le tribunal le lui demande, mais encore qu'elle reçoive le droit de se faire représenter et de prendre la défense des intérêts publics. Sa fonction protectrice du droit d'auteur apparaîtra le plus clairement et présentera peut-être le maximum d'importance, lorsqu'il s'agira de préserver des changements et des mutilations les œuvres d'art en petit nombre qui ont une portée nationale. Car il est à peu près hors de doute que la nouvelle loi créera une telle protection, en tout cas à l'encontre des héritiers de l'auteur, et *a fortiori* pour les œuvres tombées dans le domaine public.

Tels sont les points principaux, mais comme M. Gast le dit aussi, non pas nécessairement tous les points où la nouvelle loi attribuera à la Chambre culturelle du Reich des fonctions essentielles dans le droit d'auteur. Une liaison organique s'établira aisément, pensons-nous, entre la loi générale et le travail corporatif.

4. — Comme en d'autres pays, le droit cinématographique prend une grande place en Allemagne dans la littérature consacrée au droit d'auteur. Car il s'agit ici d'une forme de la création artistique qui ne peut être comprise que difficilement à l'aide des anciennes notions du droit d'auteur, issues de la protection contre la contrefaçon. Malgré tous les efforts accomplis jusqu'ici, on ne saurait dire que les problèmes technico-juridiques du film aient été déjà résolus quelque part dans le monde d'une manière absolument satisfaisante. En l'espèce, il importe avant tout d'observer exactement les faits et d'établir clairement la nature particulière de la création cinématographique. Il est en général facile d'énoncer en quoi consiste la difficulté au point de vue du droit d'auteur: elle résulte de la collaboration d'un grand nombre de personnes, parmi lesquelles se trouvent toute une série de créateurs, collaboration qui doit assurer un résultat commun: la création du film. Mais cette constatation ne nous avance guère. Il s'agit d'apprendre à connaître de plus près la nature de cette collaboration. Deux arrêts rendus en 1935 pourront y contribuer.

Un arrêt du *Kammergericht*, du 9 mai 1935 ⁽¹⁾, montre que cette collaboration

⁽¹⁾ Publié dans la *Juristische Wochenschrift*, 1935, p. 2387, n° 47; dans *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht*, 1935, p. 1002, et dans l'*Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, 1935, p. 369.

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1935, p. 113.

typique pour le cinéma peut commencer déjà avec la création du scénario. La défenderesse avait réalisé un film sonore d'après un scénario écrit par deux auteurs de la jeune génération. Le demandeur revendiquait un droit de coauteur sur ce scénario auquel il prétendait avoir collaboré. Ledit scénario, en effet, avait été primitivement commandé par une autre firme cinématographique, et celle-ci avait confié au demandeur la haute direction artistique du film, en ce qui touchait le manuscrit et la régie : exerçant ces fonctions, il avait pu manifester son influence durant la rédaction du manuscrit. Mais, ce dernier étant aux trois quarts terminé, la première firme tomba en faillite. La défenderesse reprit alors le scénario, sans toutefois s'attacher le demandeur, qui cessa d'intervenir dans la suite du travail. Envisagée dans les détails, l'activité du demandeur se présentait ainsi : il avait participé aux entretiens des auteurs, approuvé ou rejeté les projets de ceux-ci, mais aussi exprimé ses propres idées sur la marche de l'action cinématographique, la disposition des différentes scènes et l'aménagement des rôles principaux, et fait triompher ses désirs de changement par rapport au projet primitif. Parfois, il donnait aussi une certaine forme à ses suggestions, assistait à la rédaction provisoire et réussissait même à faire sentir son action dans le texte.

Le premier juge avait admis le droit de coauteur du demandeur et condamné en conséquence la défenderesse aux dommages-intérêts requis. Mais le *Kammergericht*, réformant ce jugement, rejeta la demande par les motifs ci-après. La collaboration du demandeur a été autre chose qu'une collaboration littéraire ; d'après sa nature et son but, elle n'appartenait pas au domaine de la littérature, mais servait à exécuter une prestation différente attribuée au seul demandeur (précisément la direction artistique supérieure), laquelle résultait de son contrat de louage de services passé avec la firme primitive. Son activité ne remplit pas les conditions que l'on exige de l'activité créatrice individuelle d'un auteur. Les suggestions faites par le demandeur ont été, elles aussi, pour ce qui concerne la forme littéraire à leur donner et la mise en œuvre cinématographique, abandonnées aux auteurs qui lui soumettaient, au cours de l'entrevue subséquente, leur rédaction, pour qu'il la revise du point de vue de la direction générale artistique. Quant à l'achèvement du manuscrit du film et à l'élaboration du scénario, le demandeur n'y

a plus participé, attendu que les auteurs n'y ont procédé qu'après son départ de l'entreprise. Cet arrêt est-il juste dans son résultat final ? On peut laisser la question ouverte. En décider serait délicat, faute d'une connaissance plus exacte des faits. Au surplus, notre but ne nous oblige pas à nous prononcer là-dessus. Mais les motifs invoqués sont aussi intéressants qu'inquiétants.

Tout d'abord, deux arguments doivent être écartés pour manque de pertinence. Il est apparemment indifférent que le demandeur, en collaborant au manuscrit, ait en même temps accompli son obligation contractuelle envers la première société cinématographique. Sa participation impliquait-elle une création ? Voilà la seule chose décisive. Peu importent la raison pour laquelle il a fourni son travail et les rapports de droit où il était engagé en concourant à la réalisation du film. Il n'y a pas lieu de retenir davantage le fait que le demandeur n'avait plus à dire son mot lors de l'achèvement définitif du manuscrit. Ici aussi, ce qui est uniquement déterminant, c'est de savoir si, oui ou non, le manuscrit, sous sa forme définitive, est en partie la conséquence de l'activité créatrice du demandeur. Que ce dernier ne soit plus intervenu lorsqu'a été donné le dernier coup de polissoir, cela ne change rien à l'affaire. Bien inquiétante est aussi l'insistance avec laquelle le *Kammergericht* rappelle que le demandeur n'a pas ou n'a qu'exceptionnellement participé, d'une manière productive, à la rédaction du texte, mais qu'il a plutôt exercé son influence en appréciant régulièrement les textes qui lui étaient soumis. Sans doute, la création littéraire et artistique est-elle toujours une création de forme. Mais cette création ne doit pas être confondue avec le simple travail de rédaction. Celui qui a imaginé les personnages de l'action, leur a imprimé leur caractère, celui qui a conçu la marche de l'action et disposé les scènes, celui-là a collaboré à la forme littéraire, même s'il n'a pas écrit un mot de ce qui, finalement, se trouve sur le papier. (Par arrêt du 1^{er} novembre 1935, le *Reichsgericht*, dans un cas visant une œuvre des arts appliqués, a déclaré que le droit de collaboration ne pouvait pas être nié simplement parce que le prévenu était incapable de créer des formes par le dessin ou la plastique ; il est fort possible, ajoute le tribunal, que quelqu'un, grâce à une vision intellectuelle acquise, et sans participer au travail technique où s'élabore la forme, mais en concourant à la con-

ception et en donnant d'une manière suivie ses conseils et ses appréciations critiques au cours de l'exécution, déploie une activité qui lui confère la qualité de coauteur de l'œuvre artistique réalisée.) En l'espèce, le *Kammergericht* pourrait donc bien s'être fait de la forme littéraire une idée trop extérieure.

Mais tout cela n'est pas encore du droit cinématographique. On ne s'est encore occupé que du manuscrit du film, c'est-à-dire d'une création littéraire et non pas de l'œuvre cinématographique elle-même. Mais, lorsqu'on lit l'arrêt de plus près, on y trouve à répétitions l'indication que le demandeur n'a pas travaillé en qualité d'écrivain, mais en qualité de directeur général artistique. Voilà où pourrait bien se trouver la véritable raison du rejet de la demande. On ne voulait pas considérer comme générateur d'un droit d'auteur ce travail cinématographique du directeur général, travail qui, sans la faillite de la première société cinématographique, n'aurait pas porté seulement sur la confection du manuscrit et du scénario, mais aussi sur la réalisation cinématographique proprement dite. Ainsi, cette décision judiciaire nous amène en plein dans la controverse relative aux véritables titulaires du droit d'auteur cinématographique : on refuse le droit d'auteur à une personne qui contribue d'une façon productive à la création de l'œuvre cinématographique, même là où il aurait fallu le reconnaître comme droit d'auteur purement littéraire. De la sorte, l'arrêt prend un caractère étrangement contradictoire : il semble presque que les juges aient à juste titre vu dans le manuscrit cinématographique une œuvre littéraire, en ce qui concernait l'activité des écrivains, mais seulement un fragment non indépendant de la création cinématographique globale, en ce qui touchait l'activité du demandeur. Si telle avait été l'opinion du *Kammergericht*, on ne pourrait en tout cas pas la partager.

Une décision du *Landgericht* de Berlin ⁽¹⁾ nous conduit à examiner des problèmes du même ordre. Le demandeur est un acteur connu de cinéma. Il y a quelques années, il avait joué le rôle principal d'un film muet. Récemment, une société cinématographique avait acquis les droits afférents à ce film et transformé celui-ci en un film sonore par une synchronisation effectuée après coup. A cette occasion, elle engagea un autre acteur pour parler le rôle du demandeur ;

(1) Voir le rapport d'Engelsing dans l'*Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, 1935, p. 157.

de plus, un autre rôle du film (pas celui du demandeur) fut condensé au point de ne plus figurer que dans un très petit nombre d'images.

Le *Landgericht* rejeta la demande par les motifs ci-après : On peut laisser ouverte la question de savoir s'il existe un droit général de la personnalité. (Le *Reichsgericht*, dans une jurisprudence constante s'est prononcé négativement, mais quelques tribunaux inférieurs ont admis ce droit.) En tout cas, l'intérêt personnel du demandeur n'a pas été lésé (ce point est établi par une série de considérants relatifs aux faits, et qui ne nous intéressent pas spécialement ici). Donc, la société cinématographique défenderesse ne lui a pas fait de tort par la sonorisation et le changement du film. Du moment que l'interprétation primitive du rôle par le demandeur n'a été modifiée en rien, et que la sonorisation comme telle n'appelle pas de critiques, il n'est pas non plus possible de prouver que des prescriptions relatives au droit d'auteur ont été violées. Et voilà de nouveau posée la question de savoir qui est en définitive le titulaire du droit d'auteur cinématographique. Car, tandis que le *Landgericht* laisse ouverte la question du droit personnel dont pourrait bénéficier le demandeur, le droit d'auteur de ce dernier est reconnu dans la dernière phrase, mais évidemment en tant que ce droit d'auteur est limité à l'activité de l'acteur. Cette activité est donc traitée comme une sorte d'œuvre propre et susceptible de protection. Cette œuvre, le rôle donc que le demandeur a joué, n'a pas subi de changement; c'est pourquoi il n'y a pas de violation du droit d'auteur. Tout un complexe de problèmes se présentent ainsi à nous.

Si l'on admet, pour commencer, qu'il est juste d'élever les principaux artistes créateurs au rang de titulaires du droit d'auteur cinématographique, il ne sera pas possible, à mon avis, de laisser de côté les acteurs vedettes. La question ne se présente pas ici sous le même jour qu'au théâtre. L'activité de l'acteur de théâtre doit être intégrée, toujours à nouveau, dans la représentation, par une interprétation sans cesse recommencée, tandis que le film est un ouvrage de l'esprit qui a reçu sa forme fixe et durable. En cherchant à discerner quels en sont l'auteur ou les auteurs, nous ne pouvons pas faire abstraction de l'activité des acteurs, autrement l'œuvre cinématographique s'écroulerait.

Mais cela ne conduit pas encore à reconnaître un droit d'auteur de l'acteur sur son rôle, comme le veut le *Landgericht*. Car

nous n'avons pas affaire à une activité isolée, mais au film envisagé comme une œuvre d'ensemble, comme un tout dont il n'est pas possible de détacher à volonté l'apport individuel. Bien entendu, on peut songer à conférer à l'acteur une protection de son activité (*Leistungsschutz*), conformément à la solution dont on est disposé à faire bénéficier chez nous les artistes exécutants en général. Il semble que le *Landgericht* ait cherché à tenir suffisamment compte de cette pensée par son rappel du droit de la personnalité. Mais cela est à côté de la question cardinale : qui est titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre cinématographique ?

Le chemin à parcourir pour remonter de cette œuvre jusqu'aux auteurs ne peut pas conduire à la reconnaissance d'une pluralité de droits d'auteur distincts sur des activités individuelles, mais seulement à des droits de collaboration afférents à l'œuvre prise dans son ensemble. Mais ce chemin est-il vraiment praticable ? Dans la décision discutée plus haut, le *Kammergericht* en paraît si peu persuadé qu'il refuse au directeur général artistique un droit de collaboration même là où ce droit avait sa place : dans la question de savoir qui est l'auteur d'un manuscrit cinématographique (problème rentrant tout à fait dans le droit d'auteur littéraire). On a d'ailleurs souvent signalé l'insuffisance pratique de cette solution : nous obtenons de la sorte un nombre imprévisible par avance, et qui varie selon les films, de droits de collaboration, et il sera difficile d'assurer un exercice raisonnable du droit d'auteur commun par tous les intéressés.

Néanmoins, certaines possibilités pratiques pourraient être trouvées (en Allemagne, on a surtout pensé à la solution du fidéicommissaire), si ce chemin était véritablement le bon. A mon avis, il ne l'est pas. Car on néglige, en choisissant cette voie, ce qui constitue l'essentiel de la création cinématographique et donne au droit cinématographique son caractère particulier. On ne saurait considérer le film comme la somme de plusieurs activités individuelles. Il est bien plutôt le résultat d'un travail en communauté, solidement organisé, et dans lequel le collaborateur isolé est constamment influencé dans son activité par le labeur commun, poussé à améliorer ses prestations, souvent même élevé au-dessus de lui-même. Il s'agit de trouver une forme juridique adéquate à cet élément de la création cinématographique, à cette communauté organisée pour le travail. Et

l'on ne pourra pas, dans cette recherche, passer à côté du producteur, en tant qu'il est véritablement l'organisateur et le collaborateur de la communauté. La situation serait évidemment différente si le producteur n'était qu'un bailleur de fonds, c'est-à-dire quelqu'un qui n'a rien à voir dans le droit d'auteur. Mais je ne crois pas que ce type de producteur joue encore un rôle appréciable dans le monde cinématographique.

Cette manière d'envisager les choses n'apporte certes pas encore la solution du problème : elle la prépare simplement. Mais il importe que nous nous instruisions d'abord au contact de la vie pratique et, à cet égard, les décisions judiciaires comme celles dont nous avons parlé plus haut sont une excellente matière à enseignement.

5. — Dans mon dernier rapport annuel ⁽¹⁾, j'avais pu signaler les indices d'une évolution réjouissante. Précédemment, les tribunaux allemands avaient par trop abaissé le niveau de leurs exigences en ce qui regardait l'activité créatrice de l'auteur : le droit d'auteur avait ainsi perdu son sens véritable et s'était confondu avec des intérêts protégés selon les règles réprimant la concurrence déloyale. Un revirement en faveur d'exigences plus sévères s'était déjà dessiné ces dernières années. Cette évolution s'est poursuivie en 1935 et surtout elle a été plus clairement affirmée. Le domaine de l'art appliqué nous fournit à cet égard les preuves les plus manifestes. Il s'agit donc d'objets destinés à l'usage pratique et qui doivent être protégés dans leur forme esthétique nouvelle. Deux possibilités s'offrent pour cela en droit allemand : les dessins ou modèles industriels nouveaux et personnels peuvent être protégés par une inscription dans les registres que tiennent à cette fin les tribunaux de bailliage (*Amtsgerichte*). En outre, les œuvres des arts appliqués sont soumises à la loi concernant le droit d'auteur sur les œuvres des arts figuratifs; elles bénéficient donc sans inscription de la pleine protection réservée aux œuvres artistiques. Aussi longtemps que les exigences étaient trop peu strictes quant à la force créatrice qui devait se révéler dans l'art appliqué, la loi sur les dessins et modèles voyait son importance diminuer. Il n'y avait que peu de dessins ou modèles industriels jugés indignes de la protection accordée aux œuvres d'art. Il n'en est plus ainsi maintenant.

(1) Voir *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1935, p. 116, 2^e col.

Nous possédons à ce propos la déclaration d'un organe autorisé. Le collège des experts prussiens avait été invité à fournir un parère sur la question de savoir si des sacs pouvaient être protégés, étant donné qu'ils présentaient un certain dessin de lignes et produisaient à n'en pas douter un effet esthétique. Avant d'émettre son opinion sur le cas dont il était saisi (opinion qui ne nous intéresse pas spécialement ici), le collège formula cette fois quelques observations de principe. En voici le sens. Seuls peuvent être protégés d'une manière quelconque, soit par la loi sur le droit d'auteur artistique, soit par celle sur les dessins et modèles, les produits « dont la forme, dans son essence et sa nature, n'existait pas encore, mais a été au contraire créée par le producteur revendiquant la protection et est en même temps le résultat de la propre activité intellectuelle de ce dernier ». Un dessin ou modèle industriel peut être également une œuvre d'art appliqué et bénéficier par conséquent de la protection des deux lois. « Mais la protection selon la loi sur le droit d'auteur artistique n'est due à un dessin ou modèle industriel que si l'on discerne, en l'espèce, une conception artistique du producteur : c'est là une exigence plus stricte que celle de la simple action sur le sens esthétique du public. Il faut que les produits d'art industriel qui sont désignés par la loi comme faisant partie des produits des arts figuratifs se présentent, à l'instar des œuvres d'art pur et grâce à une création indépendante de forme dans l'espace, comme le résultat d'une activité créatrice particulièrement originale, et à un degré tel que l'on puisse parler d'art d'après les conceptions courantes. » (1)

Les parères du collège des experts prussiens étant avec raison tenus en haute estime, on doit attendre un large et réjouissant effet des phrases que nous venons de citer, et qui contiennent, dans leur allure d'exposé de principe, un programme dépassant de beaucoup la portée du cas individuel à l'occasion duquel elles ont été énoncées. Mais la jurisprudence nous offre aussi des documents à l'appui de conceptions analogues. Ainsi, le *Landgericht* d'Essen a formulé, dans un jugement du 7 août 1935 (2), des exigences qui ne restent certes pas derrière celles du collège d'experts, mais seraient plutôt encore plus sévères. Le procès roulait sur des bagues en forme de tonneau et sur des broches en forme de coquille, fabriquées par un orfèvre et dont l'effet esthétique était manifestement hors de doute. Le *Landgericht* dit à ce sujet : « Si donc il fallait voir le

« critère de l'œuvre d'art, de l'œuvre « des arts figuratifs, et spécialement de « l'art appliqué, dans la question de savoir si les bagues et broches fabriquées « par le demandeur sont de nature à « éveiller et à satisfaire le sens esthétique — et peu importe à quel degré — « alors les bijoux en cause ici, et qui « ont été confectionnés dans l'atelier du « demandeur, devraient être qualifiés « d'œuvres d'art. Mais ce n'est pas cela « qui est décisif, ou du moins décisif en « première ligne. Comme toute œuvre « des arts figuratifs, une œuvre d'art « appliqué ne peut être appelée une œuvre d'art que s'il y a création individuelle, en d'autres termes : si l'individualité (la personnalité) de l'artiste créateur se manifeste visiblement dans l'œuvre. Si l'œuvre doit être une œuvre d'art, au sens juridique de cette expression, il est nécessaire qu'elle rende visible l'originalité individuelle de son créateur. » En conséquence, l'orfèvre est débouté de sa demande fondée sur la contrefaçon de ses produits : il aurait dû s'assurer la protection dans le domaine de la concurrence, par une inscription au registre des dessins et modèles.

Cette évolution, me semble-t-il, est en liaison immédiate avec la proposition qui m'a servi de point de départ pour cette lettre : l'une des idées-forces fondamentales qui inspire, dans l'État national-socialiste, toute activité en matière de droit d'auteur est la protection de l'être humain véritablement créateur et, dès lors, la reconnaissance de plus en plus complète du droit personnel de l'auteur. Mais cette idée n'a évidemment de valeur que pour les œuvres qui portent le sceau authentique de la personnalité. Certes, ce qui est au-dessous peut et doit bénéficier d'une protection, mais uniquement de la protection industrielle instituée dans la vie des affaires où règne la concurrence, et non pas de la protection que mérite seule la personnalité créatrice. Ainsi, dans toute notre activité consacrée au droit d'auteur, une volonté uniforme se montre, qui des grandes questions fondamentales pénètre jusqu'aux décisions d'espèce de la vie quotidienne. Cette volonté trouvera donc aussi à s'exprimer dans la nouvelle loi sur le droit d'auteur.

Prof. Dr DE BOOR,
Leipzig.

Nouvelles diverses

France

Un bureau international de contentieux éditorial et cinématographique à Paris

Nous apprenons que Monsieur François Hepp, docteur en droit, expert au Tribunal civil de la Seine en matière de droits mécaniques, vient, à la suite d'un accord avec la *Société de droit de re-*

production mécanique (Société française de droits mécaniques constituée par l'ensemble des grandes sociétés françaises d'auteurs, compositeurs et éditeurs), de fonder à Paris un bureau de consultations juridiques relatives au contentieux international en matière de propriété artistique et littéraire spécialisé dans les questions éditoriales et particulièrement dans les questions cinématographiques.

Cet organisme, pour le fonctionnement duquel Monsieur François Hepp s'est assuré la collaboration de Monsieur Marcel Henrion, ancien avocat à la Cour d'appel de Paris, ancien *Manager of the Music Rights Department de l'Electrical Research Products Inc.*, se tient à la disposition de tous les producteurs cinématographiques et plus généralement de tous les éditeurs en général, soit pour des consultations isolées, soit pour un concours habituel forfaitaire.

Les renseignements peuvent être demandés dès à présent par correspondance à Monsieur François Hepp, 80, rue Taitbout, Paris 9^e.

Nous souhaitons une cordiale bienvenue à la nouvelle institution qui rendra, nous en sommes persuadés, de précieux services aux producteurs cinématographiques. MM. Hepp et Henrion, avec qui le Bureau international pour la protection des œuvres littéraires et artistiques a maintes fois correspondu, étaient tout désignés pour la tâche qu'ils entreprennent. Leur compétence y trouvera ample matière où s'exercer.

Bibliographie

OUVRAGE NOUVEAU

DER DEUTSCHE VERLEGERVEREIN 1886-1935, par la doctoresse *Annemarie Meiner*. Un volume relié de 264 pages, 18,5×24,5 cm. Leipzig, 1936.

Cet ouvrage retrace, avec beaucoup de soin, l'activité de la Société des éditeurs allemands qui, créée en 1886, a terminé sa carrière 49 ans plus tard en 1935, pour se fondre dans la nouvelle organisation corporative du Reich. Désormais, les éditeurs allemands font partie de la chambre culturelle, dans la division de la librairie, qui se subdivise à son tour en un certain nombre de sections professionnelles (*Fachschaften*). Les éditeurs forment la sous-section édition dans l'Association des libraires du Reich. Cette sous-section est l'héritière directe de l'ancienne Société des éditeurs allemands, dont elle a repris le programme et la tâche, en les adaptant aux cadres constitués par le Gouvernement national-socialiste de l'Allemagne actuelle. Le travail accompli de 1886 à 1935 a été fécond : la nouvelle organisation s'en inspirera pour assurer la liaison du passé et de l'avenir, à travers le présent.

(1) Voir *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, 1935, p. 230.

(2) *Ibid.*, p. 433.