

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. I. Loi modifiant le régime du dépôt légal, n° 341, du 21 juin 1943, p. 109. — **II.** Décret n° 1720, du 21 juin 1943, pris pour l'application de la loi n° 341, du 21 juin 1943, modifiant le régime du dépôt légal, p. 111.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: Plagiats musicaux et droit à la mélodie (second et dernier article), p. 112.

JURISPRUDENCE: ALLEMAGNE. I. Durée de la protection, lorsque le premier acte de publicité concernant une œuvre n'a pas lieu sous le nom patronymique de l'auteur (art. 31 de la loi sur le droit d'auteur littéraire). Expiration: trente ans après cette première publication, même si, pendant ce délai, une édition a paru sous le nom qui, après l'échéance, est devenu le patronyme de l'auteur, en vertu d'une autorisation officielle, p. 116. — **II.** Exécutions musicales; contrôle par la *Stagma*. Compétences octroyées par l'État.

Droit des contrôleurs d'assister aux concerts sans qu'il y ait violation de domicile, lorsqu'il n'existe pas d'autre moyen d'exercer complètement le contrôle, p. 117. — **III.** Esquisses cinématographiques. Ressemblances de surface, n'affectant pas les éléments essentiels de l'action. Plagiat? Non, p. 118. **BELGIQUE. I.** Oeuvre d'architecture et de sculpture (monument) réalisée en commun par un architecte et un sculpteur. Oeuvre collective. Droits indivis, p. 119. — **II.** Modèles artistiques; pochettes. Originalité suffisante pour fonder la protection selon le droit d'auteur. — Oeuvres créées dans le cadre d'un contrat d'emploi: transfert à l'employeur du droit d'auteur de l'employé. — Contrefaçon, sanctions, p. 119. — **ITALIE.** Oeuvre artistique exécutée par l'auteur à ses frais et pour son compte. Commande par l'État. Distinction entre le droit de propriété sur l'objet matériel et le droit d'auteur. Cession du premier n'impliquant pas celle du second. Reproduction non autorisée de l'œuvre d'art par des cartes postales destinées à la vente. Acte illicite, p. 120.

BIBLIOGRAPHIE: Publication nouvelle (de *Sanctis*), p. 120.

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

FRANCE

I

LOI

MODIFIANT LE RÉGIME DU DÉPÔT LÉGAL

(N° 341, du 21 juin 1943.)⁽¹⁾

Le chef du Gouvernement,
Vu les actes constitutionnels n°s 12
et 12^{bis};

Le Conseil de cabinet entendu,

décède:

TITRE I^{er}

RÉGIME DU DÉPÔT LÉGAL

Section I

Dispositions générales

ARTICLE PREMIER. — Les imprimés de toute nature (livres, périodiques, brochures, estampes, gravures, cartes postales illustrées, affiches, cartes de géographie et autres), les œuvres musicales, photographiques, cinématographiques,

phonographiques, mises publiquement en vente, en distribution ou en location ou cédées pour la reproduction, sont soumis à la formalité du dépôt légal.

ART. 2. — Sont exclus du dépôt:

les travaux d'impression dits de ville, tels que lettres et cartes d'invitation, d'avis, d'adresse, de visite, etc., lettres et enveloppes à en-tête;

les travaux d'impression dits administratifs, tels que modèles, formules et contextures pour factures, actes, états, registres, etc.;

les travaux d'impression dits de commerce, tels que tarifs, instructions, étiquettes, cartes d'échantillons, etc.;

les bulletins de vote, ainsi que les titres de publications non encore imprimées;

les titres de valeurs financières.

ART. 3. — Toute œuvre des arts graphiques entrant dans l'énumération prévue à l'article 1^{er} de la présente loi doit, sous réserve des dispositions des articles 6 et 8, faire l'objet de dépôts effectués en deux exemplaires par l'imprimeur ou le producteur et en cinq exemplaires par l'éditeur.

ART. 4. — Les mentions qui doivent figurer sur tous les exemplaires d'une même œuvre soumise au dépôt légal seront fixées par décret.

Tous travaux d'impression ou d'édition soumis à l'application des dispositions de la présente loi doivent être inscrits sur des registres spéciaux. Chaque inscription est affectée d'un numéro d'ordre suivant une série ininterrompue.

Les exemplaires déposés doivent être conformes aux exemplaires courants imprimés, fabriqués, mis en vente, en location ou en distribution, et de nature à en permettre la conservation.

Les films cinématographiques doivent être conformes à ceux destinés à la projection.

Section II

Dépôt de l'imprimeur ou du producteur

ART. 5. — Le dépôt incombant à l'imprimeur ou au producteur est effectué, en ce qui concerne les imprimés, dès l'achèvement du tirage. Il est fait directement ou par voie postale et en franchise, à la Bibliothèque nationale pour la région de Paris, et pour les autres régions placées sous l'autorité des préfets régionaux à une bibliothèque classée, habilitée par arrêté du secrétaire d'État à l'Éducation nationale à recevoir le dépôt au lieu et place de la Bibliothèque nationale et en son nom.

Lorsqu'il s'agit d'ouvrages dont la confection nécessite la collaboration de plusieurs spécialistes, le dépôt est effec-

⁽¹⁾ Voir *Bibliographie de la France* des 25 juin-29 juillet 1943.

tué par celui d'entre eux qui l'a eu le dernier en main avant la livraison à l'éditeur.

ART. 6. — Les imprimeurs et producteurs peuvent ne déposer qu'en un seul exemplaire les nouvelles éditions et les ouvrages dont le tirage n'est pas supérieur à 300 exemplaires numérotés, et qui, par leur présentation, peuvent être considérés au regard de la présente loi comme ouvrages de luxe.

Les dispositions de l'alinéa qui précède sont applicables au dépôt des estampes artistiques tirées à moins de 200 exemplaires.

Les producteurs de disques phonographiques et de films cinématographiques doivent en déposer un exemplaire au service du dépôt légal à la Bibliothèque nationale.

Sont exclues du dépôt légal d'imprimeur les éditions musicales.

ART. 7. — Le dépôt est accompagné en franchise d'une déclaration en trois exemplaires datés et signés; il en est accusé réception en franchise.

Un décret déterminera les conditions d'application du présent article.

Les nouveaux tirages des œuvres musicales ne sont pas assujettis à une déclaration.

Les graveurs ou les photographes tirant des épreuves par unité au fur et à mesure des demandes de planches ou clichés conservés par eux sont affranchis de toute nouvelle déclaration et de dépôt pour les tirages autres que le premier.

Section III

Dépôt de l'éditeur

ART. 8. — Tout éditeur ou toute personne physique ou morale qui en tient lieu (imprimeur, éditeur, association, syndicat, société civile ou commerciale, auteur éditant lui-même ses œuvres, dépositaire principal d'ouvrages importés, administration publique), qui met en vente, en distribution, en location, ou qui cède pour la reproduction une œuvre des arts graphiques portant ou non l'indication de sa firme, doit en déposer un exemplaire complet à la Régie du dépôt légal au secrétariat d'État à l'Intérieur, visée par l'article 11 ci-dessous.

En outre, quatre exemplaires sont déposés par l'éditeur ou toute personne qui en tient lieu à la Bibliothèque nationale pour la région de Paris; pour les autres régions placées sous l'autorité des préfets régionaux, ce dépôt est fait à une bibliothèque classée, habilitée par arrêté du secrétaire d'État à l'Éducation nationale à recevoir le dépôt au lieu et

place de la Bibliothèque nationale et en son nom.

Les dépôts prévus par le présent article sont faits directement ou par voie postale et en franchise.

Le dépôt a lieu préalablement à la mise en vente, en distribution, en location ou à la cession pour la reproduction, sauf pour les éditions musicales pour lesquelles le dépôt doit être effectué dans un délai de trois mois.

Les nouvelles éditions et les ouvrages de luxe tels qu'ils sont définis à l'article 6 de la présente loi, ainsi que les estampes artistiques tirées à moins de 200 exemplaires, peuvent n'être déposés qu'en deux exemplaires, l'un destiné à la Régie du dépôt légal au secrétariat d'État à l'Intérieur, l'autre à la Bibliothèque nationale.

Les disques phonographiques et les films cinématographiques doivent être déposés au titre de l'éditeur ou du distributeur en un seul exemplaire au service du dépôt légal à la Bibliothèque nationale.

Les partitions musicales manuscrites ou reproduites mécaniquement à moins de dix exemplaires sont déposées en un seul exemplaire au service du dépôt légal à la Bibliothèque nationale, qui en établit une reproduction photographique et les restitue aux déposants à l'expiration d'un délai d'un mois.

ART. 9. — Le dépôt destiné à la Régie du dépôt légal au secrétariat d'État à l'Intérieur et celui adressé à la Bibliothèque nationale ou aux bibliothèques classées visées à l'article précédent sont accompagnés en franchise d'une déclaration en trois exemplaires datés et signés.

Un décret fixera les mentions qui figurent sur cette déclaration.

Dans tous les cas, il est accusé réception de la déclaration en franchise.

Les nouveaux tirages des œuvres musicales ne sont pas assujettis à cette déclaration.

ART. 10. — Les éditeurs ou la personne qui en tient lieu adresseront en franchise à la Bibliothèque nationale des fiches bibliographiques dans les conditions qui seront fixées par arrêté du secrétaire d'État à l'Éducation nationale.

Section IV

Organisation du service

ART. 11. — Le service du dépôt légal dépendant du secrétariat d'État à l'Intérieur et le service du dépôt légal dépendant du secrétariat d'État à l'Éducation nationale constituent un service

commun dénommé: « Régie du dépôt légal ».

Celle-ci est dirigée par un fonctionnaire de l'administration centrale du secrétariat d'État à l'Intérieur.

Elle est assistée par un comité consultatif dont l'organisation et le fonctionnement seront déterminés par un décret pris sur le rapport du secrétaire d'État à l'Intérieur et du secrétaire d'État à l'Éducation nationale.

TITRE II

SANCTIONS

ART. 12. — Au cas d'inexécution totale ou partielle des dépôts prescrits par la présente loi et un mois après l'envoi par lettre recommandée d'une mise en demeure demeurée infructueuse, la Régie du dépôt légal pourra faire procéder à l'achat dans le commerce de l'œuvre non déposée ou des exemplaires manquants, et ce aux frais de la personne physique ou morale soumise à l'obligation du dépôt légal.

Le remboursement des frais d'achat pourra être poursuivi soit par la voie civile, soit, le cas échéant, par voie de constitution de partie civile lors des poursuites exercées conformément à l'article 13 ci-après et sauf éventuellement le recours du condamné contre le civilement responsable.

L'action de la Régie se prescrit par dix années à compter de la publication de l'œuvre soumise au dépôt. Cette prescription peut être interrompue par l'envoi d'une lettre recommandée avec accusé de réception par l'agent général de la Régie du dépôt légal.

ART. 13. — Sera puni d'une amende de 200 à 3000 francs et, au cas de récidive, d'une amende de 3000 à 10000 francs quiconque se sera volontairement soustrait aux obligations mises à sa charge par la présente loi.

Le cas échéant, le tribunal prononce contre le prévenu et, s'il y a lieu, contre le civilement responsable, avec solidarité, condamnation au paiement des exemplaires achetés d'office conformément aux dispositions de l'article qui précède.

En outre, la saisie et la confiscation des exemplaires mis illicitement en vente peut être ordonnée.

L'action pénale se prescrit par trois ans à dater de la publication.

TITRE III

DISPOSITIONS DIVERSES

ART. 14. — Le dépôt réglementé par la présente loi ne se confond pas avec

les dépôts spéciaux administratifs ou judiciaires prévus par l'article 10 de la loi du 29 juillet 1881.

ART. 15. — Les déclarations prévues aux articles 7 et 9 peuvent être librement consultées par les déposants eux-mêmes, les auteurs ou leurs ayants cause respectifs. Ils ont le droit d'obtenir la délivrance de copies de ces déclarations.

ART. 16. — Le secrétaire d'État à l'Intérieur et le secrétaire d'État à l'Éducation nationale fixeront par arrêté et chacun pour ce qui le concerne l'affectation des exemplaires provenant du dépôt légal.

ART. 17. — Les lois du 19 mai 1925 et du 17 septembre 1941 (1), les décrets du 20 février 1924, du 21 novembre 1925, du 9 février 1926, du 29 décembre 1933 sont abrogés. Demeurent abrogés les articles 3 et 4 de la loi du 29 juillet 1881.

ART. 18. — Les dispositions de la présente loi entreront en vigueur à l'expiration du délai d'un mois à compter de sa publication, sauf en ce qui concerne le dépôt des films cinématographiques et des disques phonographiques pour lesquels les producteurs et les distributeurs sont provisoirement dispensés du dépôt leur incombant jusqu'à la publication d'un décret qui fixera à leur égard la date à compter de laquelle la présente loi sera applicable.

ART. 19. — Le présent décret sera publié au *Journal officiel* et exécuté comme loi de l'État.

Fait à Vichy, le 21 juin 1943.

PIERRE LAVAL.

II

DÉCRET

PRIS POUR L'APPLICATION DE LA LOI N° 341, DU 21 JUIN 1943, MODIFIANT LE RÉGIME DU DÉPÔT LÉGAL

(N° 1720, du 21 juin 1943.) (2)

Le chef du Gouvernement,
Vu l'acte constitutionnel n° 12;
Vu la loi n° 341 du 21 juin 1943, modifiant le régime du dépôt légal,
décrète:

Mentions et déclarations

ARTICLE PREMIER. — Sur tous les exemplaires d'une même œuvre soumise au

(1) Nous ne publions pas cette loi dont la validité fut très éphémère.

(2) Voir *Bibliographie de la France*, des 16-23 juillet 1943.

dépôt légal doivent figurer les mentions suivantes:

- 1° nom de l'imprimeur et du producteur;
- 2° lieu de sa résidence;
- 3° mois et millésime de l'année de création ou d'édition;
- 4° les mots «dépôt légal» suivis de l'indication de l'année et du trimestre au cours duquel le dépôt a été effectué;

5° numéro d'ordre dans la série des travaux de la maison d'impression et de la maison d'édition, visé à l'article 4 de la loi n° 341 du 21 juin 1943. Pour les auteurs éditant eux-mêmes, ce numéro sera remplacé par le nom de l'auteur suivi du mot «éditeur».

Les nouveaux tirages doivent porter l'indication du millésime de l'année où ils sont effectués. Ils sont revêtus des mentions prévues ci-dessus, ainsi que de la date du dépôt initialement effectué.

Les photographies de toute nature mises en vente, en distribution, en location ou cédées pour la reproduction doivent porter le nom ou la marque de l'auteur et du cessionnaire du droit à la reproduction, ainsi que la mention de l'année de la création.

ART. 2. — La déclaration prévue par l'article 7 de la loi n° 341 du 21 juin 1943 doit mentionner:

- 1° le nom et l'adresse de l'imprimeur ou du producteur;
- 2° le titre de l'ouvrage, les noms et sujets pour les estampes, les photographies, etc.;
- 3° le chiffre du tirage;
- 4° le nom patronymique, les prénoms de l'auteur éventuellement accompagnés du pseudonyme ou la mention de l'anonymat;
- 5° le nom, l'adresse et la qualité de la personne pour laquelle est fait le tirage;
- 6° la date de l'achèvement du tirage;
- 7° le numéro d'ordre dans la série des travaux de l'imprimeur, visé à l'article 4 de la loi n° 341 du 21 juin 1943.

L'un des exemplaires de la déclaration est envoyé à l'imprimeur revêtu de l'apostille de la Régie du dépôt légal. Il tient lieu d'accusé de réception.

Les graveurs ou les photographes tirant des épreuves par unité au fur et à mesure des demandes de planches ou clichés conservés par eux, doivent mentionner dans leurs déclarations que le chiffre du tirage n'est pas limité.

ART. 3. — La déclaration prévue par l'article 9 de la loi n° 341 du 21 juin

1943 doit contenir les mentions suivantes:

- 1° le titre de l'ouvrage;
- 2° les noms de l'auteur, de l'imprimeur, du fabricant et de l'éditeur;
- 3° la date prévue pour la mise en vente;
- 4° le prix de l'ouvrage;
- 5° le chiffre du tirage;
- 6° pour les livres, le format en centimètres;
- 7° le nombre des pages et hors-texte;
- 8° la date de l'achèvement du tirage;
- 9° le numéro d'ordre dans la série des travaux de l'éditeur, visé à l'article 4 de la loi n° 341 du 21 juin 1943.

L'un des exemplaires est renvoyé à l'éditeur ou à la personne qui en tient lieu avec l'apostille du service du dépôt légal. Il vaut accusé de réception.

Immatriculation des ouvrages et publications périodiques

ART. 4. — L'imprimeur ou producteur, l'éditeur ou toute personne qui en tient lieu, doivent, chacun en ce qui le concerne, dresser un état des œuvres soumises au dépôt légal, portant en regard le numéro d'ordre visé aux articles 1^{er}, 2 et 3 du présent décret et attribué à chacune de ces œuvres suivant une série ininterrompue dans les listes des travaux de la maison d'impression ou d'édition.

Ils font parvenir trimestriellement une copie en double exemplaire de cet état au service du dépôt légal du secrétariat d'État à l'Intérieur et une copie en double exemplaire au service du dépôt légal à la Bibliothèque nationale.

Transport des publications en franchise postale

ART. 5. — Chacun des envois prévus aux articles 5 et 8 de la loi n° 341 du 21 juin 1943 doit, pour bénéficier de la franchise postale, remplir les conditions suivantes:

- 1° porter d'une manière très apparente la mention «Service de la Régie du dépôt légal»;
- 2° ne contenir aucune note de correspondance, à l'exception de la déclaration en triple exemplaire et des fiches bibliographiques prévues par la loi;
- 3° comporter un emballage de nature à assurer l'arrivée en bon état;
- 4° ne pas excéder le poids réglementaire.

ART. 6. — Peuvent être groupés en un seul envoi plusieurs numéros successifs d'un même périodique ou de périodiques distincts mis en vente ou en distribution dans le courant d'un même mois.

ART. 7. — Les éditeurs de périodiques sont admis à grouper les déclarations prévues à l'article 3 du présent décret en une déclaration globale et annuelle faite en triple exemplaire et accompagnant le dernier numéro de chaque année.

En outre, la déclaration doit accompagner le premier envoi de tout périodique paraissant nouvellement ou qui aurait fait l'objet d'une modification de titre, de format ou de périodicité.

Régie du dépôt légal

ART. 8. — Le service du dépôt légal dépendant du secrétariat d'État à l'Intérieur et le service du dépôt légal dépendant du secrétariat d'État à l'Éducation nationale constituent, sous la dénomination de «Régie du dépôt légal», le service prévu par l'article 11 de la loi n° 341 du 21 juin 1943.

ART. 9. — La Régie du dépôt légal est dirigée par le chef du bureau du cabinet d'études juridiques et de documentation générale (4^e bureau de la direction du personnel, du matériel et de la comptabilité) du secrétariat d'État à l'Intérieur, qui sera désigné sous l'appellation d'agent général de la Régie du dépôt légal.

Organisation et fonctionnement du Comité consultatif

ART. 10. — Il est institué auprès de la Régie du dépôt légal un comité consultatif composé de sept membres, savoir: l'agent général de la Régie du dépôt légal ou son délégué; l'administrateur général de la Bibliothèque nationale ou son délégué; un inspecteur général des bibliothèques désigné par arrêté du secrétaire d'État à l'Éducation nationale; un représentant du Comité d'organisation professionnelle des industries, arts et commerces du Livre; un représentant de la Société des gens de lettres; un représentant du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique; un représentant du Comité d'organisation des industries et commerces de la musique.

ART. 11. — Les fonctions de président du Comité consultatif sont remplies par l'agent général de la Régie du dépôt légal ou son délégué.

Les fonctions de secrétaire général du Comité consultatif sont dévolues à l'administrateur général de la Bibliothèque nationale ou son délégué.

Il sera organisé un secrétariat permanent du Comité consultatif à la Bibliothèque nationale.

ART. 12. — Le Comité consultatif se réunit à la demande de son président ou de son secrétaire général toutes les fois qu'il leur paraîtra utile de le consulter et au moins une fois par an.

L'ordre du jour de ses séances est fixé d'un commun accord par l'agent général de la Régie du dépôt légal et l'administrateur général de la Bibliothèque nationale.

ART. 13. — Le Comité consultatif donne son avis sur toutes les questions soumises à son examen et relatives soit à l'application des dispositions législatives et réglementaires concernant le dépôt légal, soit au fonctionnement des services de la Régie du dépôt légal.

Il peut émettre des vœux, tant au sujet de ces questions qu'au sujet des modifications à apporter, le cas échéant, aux dispositions législatives et réglementaires précitées.

ART. 14. — Le Comité consultatif peut faire appel, pour l'examen des questions techniques qui lui sont soumises, à des experts agréés par décision de l'agent général de la Régie du dépôt légal. Les fonctions d'expert sont gratuites.

ART. 15. — Les modalités d'application des dispositions du présent décret seront fixées par arrêtés pris par les secrétaires d'État intéressés.

ART. 16. — Le chef du Gouvernement, ministre secrétaire d'État à l'Intérieur, le ministre secrétaire d'État à l'Éducation nationale et le ministre secrétaire d'État à la Production industrielle et aux Communications sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au *Journal officiel*.

Fait à Vichy, le 21 juin 1943.

PIERRE LAVAL.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

PLAGIATS MUSICAUX ET DROIT À LA MÉLODIE

(Second et dernier article)⁽¹⁾

La nouvelle loi italienne sur le droit d'auteur, du 22 avril 1941, protège, en son article 2, chiffre 2, les œuvres et compositions musicales, avec ou sans

(1) Voir *Droit d'Auteur* du 15 avril 1943, p. 38. Différents articles, dont l'actualité nous a paru plus marquée que celle de la présente étude, nous ont amené à retarder la publication des lignes qui suivent. Nous nous excusons auprès de ceux de nos lecteurs qui auraient regretté cette interruption.

paroles, les œuvres dramatico-musicales et les variations musicales constituant par elles-mêmes des œuvres originales. Sous le régime de la loi précédente, du 7 novembre 1925, cette dernière catégorie d'œuvres était déjà protégée, comme œuvres indépendantes. Mais le législateur d'alors avait donné à sa pensée un tour différent: au lieu de déclarer directement protégées les œuvres musicales créées sur la base d'une œuvre préexistante, mais dans un esprit d'indépendance qui en fait des œuvres nouvelles, il réservait à l'auteur de l'œuvre première le droit de faire des adaptations musicales, sauf dans le cas où le motif d'une œuvre originale deviendrait l'occasion ou le thème d'une composition musicale constituant une œuvre nouvelle (loi de 1925, art. 9, al. 7). Il fallait donc recourir à un raisonnement pour se rendre un compte exact de la volonté du législateur, et dire: puisque le droit de l'auteur de l'œuvre musicale préexistante ne s'applique pas aux adaptations qui sont des œuvres nouvelles, c'est donc que ces adaptations-là sont protégées comme des œuvres indépendantes. Il était plus simple et plus logique de formuler tout uniment cette règle, ainsi que l'a observé le regretté M. Piola Caselli dans son magistral commentaire de la nouvelle loi italienne, dont nous avons parlé (v. *Droit d'Auteur* du 15 mai 1943, p. 49). La loi de 1941, en protégeant en qualité d'œuvres indépendantes les variations musicales qui sont par elles-mêmes des œuvres originales, offre à la jurisprudence le moyen d'appliquer à chaque cas la règle rationnelle. M. Piola Caselli, analysant, avec sa clarté coutumière, la notion de «variation», précise que celle-ci suppose, d'une part, un emprunt fait à la composition musicale d'autrui, laquelle est reprise sous forme de thème. En effet, toutes les fois qu'un emprunt ne présente pas ce caractère, on se trouvera en présence d'une composition musicale originale, même si celle-ci s'inspire d'une autre œuvre, parce que le lien avec l'œuvre antérieure sera trop lâche. Mais s'il y a une variation exécutée sur le thème d'un ouvrage préexistant, il faudra, d'autre part, pour qu'elle soit protégée comme œuvre indépendante, que les développements du thème donné soient assez personnels pour permettre de conclure à l'existence d'une œuvre nouvelle. Si cette condition n'est pas réalisée, la variation ne pourra pas prétendre au traitement dont bénéficient les œuvres indépendantes et originales: elle ne sera qu'une «élaboration» dépen-

dante de l'œuvre première et, par conséquent, soumise à l'autorisation de l'auteur de cette œuvre. Ainsi, en droit italien, la variation musicale ne se conçoit pas sans qu'il y ait une œuvre première en quelque sorte inspiratrice, et une œuvre seconde constituant, précisément, la variation. Mais cette dernière, quoique appuyée sur l'œuvre préexistante, peut être protégée au même titre qu'une œuvre originale, si elle en a les qualités, c'est-à-dire si elle est suffisamment individuelle.

Quelques autres lois, peu nombreuses il est vrai, contiennent encore des dispositions en rapport avec le droit de mélodie. La loi belge sur le droit d'auteur, du 22 mars 1886, dispose en son article 17 que le droit d'auteur sur les compositions musicales comprend le droit exclusif de faire des arrangements sur des motifs de l'œuvre originale. Cette règle ne laisse pas d'être stricte. M. Paul Wauwermans, dans son commentaire paru en 1894, se borne à dire que l'article en question « exprime en d'autres termes le principe consacré par la jurisprudence française: „Tout arrangement et variation sur une thème du domaine privé, sans le consentement de l'auteur, est une contrefaçon” » (cf. *Le Droit des auteurs en Belgique*, p. 232). Voilà qui impliquerait un traitement très favorable, une protection tout à fait rigoureuse, dont il est même permis de se demander si elle n'est pas excessive. Mais sans doute convient-il de ne pas prendre à la lettre l'opinion exprimée par M. Wauwermans dans ce passage de son livre. Le fait que les adaptations et arrangements sont réservés à l'auteur ne doit pas avoir la signification qu'il est interdit de s'inspirer d'une œuvre première pour créer une œuvre seconde. En général, celle-ci sera dépendante de celle-là et donc sujette à l'autorisation de l'auteur original. Pourtant, nous admettons que le droit belge ne saurait se montrer d'une intransigeance absolue: si l'œuvre seconde constitue, par rapport à l'œuvre première, non pas une simple reproduction transformée, mais un remaniement assez profond pour mériter la qualification d'œuvre personnelle et indépendante, cette autorisation ne sera plus nécessaire. Certaines lois, la loi allemande en particulier, contiennent une disposition dans ce sens. Pourtant on doit raisonner ainsi, même en l'absence d'un texte formel, car il n'est pas possible de ne pas accorder la protection des œuvres personnelles et indépendantes aux créations dont on recon-

naît qu'elles sont assimilables à de telles œuvres. Aussi bien M. Wauwermans déclare-t-il (p. 230) qu'il est permis de s'inspirer d'une œuvre, de traiter un même sujet: la liberté cesse où la copie commence, copie servile ou plus ou moins modifiée.

Une autre loi, qu'il convient de mentionner ici, c'est celle du Luxembourg, qui est d'ailleurs identique à la loi belge sur le point qui nous occupe. L'article 17 de la loi luxembourgeoise concernant le droit d'auteur, du 10 mai 1898, dispose que le droit d'auteur sur les compositions musicales comprend le droit exclusif de faire des arrangements sur des motifs de l'œuvre originale. C'est la reproduction textuelle de l'article 17 de la loi belge.

De même, la loi tunisienne sur la propriété littéraire et artistique, du 15 juin 1889, accorde à l'auteur d'une composition musicale le droit exclusif de faire des arrangements sur les motifs de l'œuvre originale (art. 4 *in fine*). Encore une fois, la loi belge a servi de modèle: elle était d'ailleurs à l'époque une des meilleures, sinon la meilleure.

Un peu plus ancienne, la loi espagnole sur la propriété intellectuelle, du 10 janvier 1879, renferme aussi une règle qui se rapporte au droit de mélodie. L'article 7, alinéa 2, porte que s'il s'agit d'une composition musicale, la prohibition de reproduire l'œuvre s'étendra également à la publication totale ou partielle des mélodies avec ou sans accompagnement, transposées ou arrangées pour d'autres instruments, ou avec des paroles différentes, ou enfin sous toute autre forme qui ne serait pas celle de la publication faite par l'auteur. — De plus, l'article 65 du règlement d'exécution, du 3 septembre 1880, précise que dans les parodies on ne pourra introduire, en tout ou en partie, sans le consentement du propriétaire, aucun fragment littéral, aucune mélodie de l'œuvre parodiée. Il y a là une protection assez stricte du droit de mélodie. Pourtant, nous pensons que le droit espagnol admet la possibilité de composer une œuvre indépendante et individuelle à l'aide d'une œuvre préexistante prise comme point de départ, mais profondément remaniée, de telle sorte que la création seconde doive être assimilée à une œuvre originale. L'interdiction formulée par l'article 7, alinéa 2, de la loi ne nous paraît pas couvrir le cas du remaniement créateur, si l'on peut s'exprimer ainsi. La protection du droit de mélodie, telle qu'elle existe en

Allemagne, ne se présume pas; elle doit se fonder sur un texte formel, qui est précisément l'article 13, alinéa 2, de la loi allemande, mais dont l'équivalent ne se retrouve plus dans d'autres pays.

Nous n'avons pas, jusqu'ici, parlé de la France. C'est que la législation française relative au droit d'auteur ne contient pas de disposition concernant le droit de mélodie. La jurisprudence française nous fournira-t-elle quelques indications? Il est intéressant de constater que ni le recueil de jurisprudence de Huard et Mack, ni le traité de Pouillet ne mentionnent le terme de «mélodie» dans leurs index alphabétiques des matières. Nous ne l'avons pas trouvé davantage dans la table générale de l'ouvrage de MM. Albert Vaunois, Henry Geoffroy et Maurice Darras. Cela tend à nous faire supposer que le problème qui nous occupe n'a guère retenu l'attention des juristes français. Mais certains principes généraux que nous avons déjà rencontrés se retrouvent ici. Pouillet (3^e édition, n° 66) remarque que les arrangements, variations, valse, etc., composés sur un thème, sur un air appartenant au domaine public, constituent une propriété certaine au profit de l'auteur, c'est-à-dire de l'arrangeur, l'œuvre, sous cette forme nouvelle, étant une production de l'esprit, une création véritable. Si l'arrangement porte sur une œuvre du domaine privé, il présentera exactement le même caractère d'œuvre de seconde main, avec cette différence que l'autorisation de l'auteur original sera nécessaire pour l'exploitation de l'œuvre dérivée. Toutefois, ajoute Pouillet (n° 556), si l'arrangement est fondé sur un emprunt insignifiant, à peine reconnaissable, alors que l'œuvre seconde constitue une production nouvelle vraiment et sérieusement différente de celle dont elle s'est inspirée, on devra déclarer que l'emprunt est «sinon légitime, du moins en dehors des prévisions de la loi».

Cette formule, quelque peu subtile, s'explique par la différence que l'auteur fait entre le plagiat et la contrefaçon. Pour Pouillet, le plagiat ou simple plagiat, ou encore plagiat toléré, est un acte à vrai dire peu recommandable, mais soustrait aux sanctions juridiques, tandis que la contrefaçon constitue l'atteinte-type au droit d'auteur. Voilà qui nous paraît impliquer la reconnaissance du principe de la libre utilisation de l'œuvre d'autrui, lorsque l'œuvre seconde a le caractère d'une création personnelle. Nous sommes même tenté

d'être moins sévère que Pouillet et de tenir pour légitime un tel recours à l'œuvre d'autrui. Celui qui remanie le travail d'un tiers d'une manière si complète que l'œuvre primitive est pour ainsi dire absorbée par les éléments qui constituent l'apport second, celui-là, disons-nous, mérite d'être assimilé à un auteur original. De même qu'en droit commun la spécification est un mode d'acquisition de la propriété mobilière, ainsi dans le domaine du droit d'auteur le remanieur-créateur obtient, en raison de son activité essentiellement personnelle, un droit indépendant sur sa création, quoique cette dernière remonte à autrui quant à l'origine. « Lorsqu'une « personne, dit l'article 726 du Code civil suisse, a travaillé ou transformé « une matière qui ne lui appartenait pas, « la chose nouvelle est acquise à l'ouvrier si l'industrie est plus précieuse « que la matière, sinon au propriétaire « de celle-ci. » Pareillement en droit d'auteur l'œuvre nouvelle est indépendante si la transformation par rapport à l'original est suffisamment radicale, et le remanieur acquiert alors une position comparable à celle du spécificateur privilégié dont l'industrie est plus précieuse que la matière ouvragée; — en revanche l'œuvre reste dépendante si elle n'est qu'un remaniement ordinaire sujet à l'autorisation de l'auteur original dont le droit persiste et s'exerce sur toutes les formes d'exploitation de l'œuvre seconde. Nous croyons que cette manière d'envisager les choses n'a pas besoin d'être consacrée par un texte de loi pour entrer dans le droit d'un pays. Elle est naturelle. Chacun sait que l'esprit humain ne crée pas de toutes pièces. Il se nourrit constamment du travail déjà accompli. On entraverait gravement l'activité intellectuelle si l'on prétendait la soumettre à des autorisations chaque fois qu'elle s'appuie sur les résultats d'un labeur antérieur. Seul l'usager qui copie servilement ou avec des transformations non essentielles doit avoir le consentement du titulaire du droit sur l'œuvre transformée. Dès que le remaniement entraîne des changements profonds propres à donner naissance à une nouvelle identité artistique, l'œuvre seconde se détache de l'œuvre première.

Il est relativement facile d'énoncer le principe *in abstracto*; les difficultés naissent avec l'application concrète. Ce n'est pas sans raison qu'on a pu dire que le problème de la libre utilisation de l'œuvre d'autrui était l'un des plus délicats du droit d'auteur. Quand les modifications apportées à l'œuvre ini-

tiale seront-elles assez décisives pour que l'œuvre postérieure puisse être taxée d'œuvre originale? Nous essayerons plus loin de répondre à cette question. Voici, pour commencer, une remarque qui nous semble intéressante. Dans son commentaire (2^e éd., p. 174), le prof. Allfeld précise que l'auteur second, tout en utilisant l'œuvre première, doit s'être entièrement affranchi de l'individualité de l'auteur original. C'est en cela que consiste la libre utilisation. Libre dans deux sens: d'abord en ce qu'elle n'est pas subordonnée à la permission de l'auteur original, ensuite en ce qu'elle implique une indépendance foncière à l'égard de l'œuvre préexistante. En adoptant le point de vue d'Allfeld, on comprend pourquoi les adaptations cinématographiques des œuvres littéraires (romans, comédies) ne constituent pas, en général, des utilisations libres, malgré les grandes et parfois les très grandes libertés que les cinéastes prennent avec l'ouvrage original. C'est que ces remaniements-là ne révèlent pas chez leurs auteurs une véritable indépendance à l'endroit de l'auteur original. Celui-ci demeure présent dans l'œuvre cinématographique même fortement arrangée, même altérée (par rapport à l'œuvre originale). Or, plus les changements sont importants, plus il faut insister sur la nécessité du consentement à donner par l'auteur initial, si l'œuvre seconde reste dépendante.

Cette digression ne doit pas nous écartier davantage de notre sujet. Elle nous aura conduit à admettre que, même dans le silence de la loi, il est licite de se servir d'une œuvre protégée, pourvu qu'une œuvre nouvelle soit le résultat de cet usage. Et par œuvre nouvelle nous entendons une œuvre assimilable à une œuvre dont le point de départ ne se trouve pas dans une œuvre préexistante. Les tribunaux français ont eu récemment l'occasion de trancher un litige où intervenait une mélodie. Il s'agissait de la chanson *Couchés dans le foin*, de Mireille et Jean Nohain, dans laquelle l'air du toréador de *Carmen* était partiellement reproduit (v. *Droit d'Auteur* du 15 juillet 1935, p. 81). Par jugement du 26 juin 1934, le Tribunal de commerce de la Seine décida que la fait de reproduire dans une chanson deux mesures de la partition d'un opéra-comique ne portait pas atteinte aux droits de l'éditeur de cet opéra-comique, la chanson, œuvrette légère et fantaisiste, ne pouvant pas être considérée comme une contrefaçon même partielle de l'opéra-comique qui était en l'espèce une œuvre essentiellement dramatique, où les pas-

sions les plus violentes s'affrontaient. Au surplus, ajoutait le tribunal, le compositeur de la chanson, bien loin de faire la moindre concurrence artistique au compositeur de l'opéra, ce qui eût impliqué une atteinte au droit moral, ni même la moindre concurrence commerciale à l'édition, ce qui eût impliqué une atteinte au droit pécuniaire, s'était borné à rechercher un effet plaisant de parodie à l'intention des initiés, ce qui constituait un hommage indirect à l'œuvre parodiée, et une manière de souligner le succès de celle-ci. Dans ces conditions, l'emprunt de Mireille était une simple citation musicale ne pouvant causer aucun préjudice à la réputation de Bizet, ni au droit pécuniaire de l'éditeur du compositeur. Ce jugement introduisait ainsi, dans la jurisprudence française, la citation musicale textuelle et d'esprit parodique, solution nouvelle.

Un autre cas jugé par les tribunaux français au cours de ces dernières années était le suivant: l'administration française des P. T. T. avait choisi comme « indicatif » de ses émissions radiophoniques une phrase musicale empruntée à l'opéra de *Mignon* d'Ambroise Thomas. L'emploi de cette mélodie pour annoncer un poste émetteur déterminé est une utilisation qui doit être autorisée: ainsi en a décidé le Conseil d'État statuant au contentieux (v. *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1939, p. 117). L'administration a été déclarée en faute, mais le préjudice causé était minime vu que, d'une part, l'indicatif comprenait seulement quatre mesures, et qu'il était destiné, d'autre part, à l'usage exclusif du poste Radio d'État Côte d'Azur. Aussi l'indemnité allouée fut-elle purement symbolique (un franc). Il n'en reste pas moins que cette espèce montre qu'en France la protection de la mélodie est stricte (quand, du moins, l'on ne se trouve pas en présence d'une citation musicale comme dans l'affaire de la chanson *Couchés dans le foin*).

La loi britannique sur le droit d'auteur, du 16 décembre 1911, ne contient aucune disposition sur le droit de mélodie. Il faut donc s'en tenir aux principes généraux en matière d'adaptation et d'utilisation des œuvres préexistantes. La mélodie peut être librement reprise, pour entrer dans la composition d'une œuvre qui sera elle-même une création indépendante et nouvelle. Cette formule est simple mais il n'est peut-être pas très aisé de dire exactement ce qu'elle recouvre. Une œuvre antérieure peut être le point de départ de la création

d'une œuvre postérieure soit par le procédé de l'utilisation sujette à autorisation, soit par celui de l'utilisation libre. Dans le premier cas, nous sommes en présence du remaniement ou de l'œuvre de seconde main, dans le second nous rencontrons la création indépendante et nouvelle. Mais il faut remarquer que, dans les deux cas, l'auteur de l'œuvre postérieure est protégé. La différence est celle-ci: s'agissant de l'œuvre de seconde main, les droits de l'auteur original sont en outre réservés; s'agissant au contraire de la création indépendante et nouvelle, il n'y a plus qu'un seul auteur à envisager: celui de l'œuvre postérieure.

Les deux situations sont ainsi bien distinctes et les conséquences qu'elles entraînent exactement prévues. Pourtant les doutes surgissent dès qu'on aborde les cas pratiques. Telle œuvre déterminée, et qui s'inspire d'un ouvrage préexistant, est-elle un remaniement (soumis à autorisation) ou bien une création libre? Nous avons établi deux catégories: quel critère appliquer pour attribuer soit à l'une soit à l'autre les œuvres que leur nature destine à être saisies par cette classification? On a proposé de se laisser guider par le caractère d'*originalité* de l'œuvre seconde. Mais même le remaniement est dans une certaine mesure original: autrement il ne pourrait pas donner naissance à un droit d'auteur en faveur du remanieur. Dira-t-on que la libre utilisation porte seulement sur des *suggestions et idées*, en d'autres termes sur des éléments non protégés. Cette opinion serait insoutenable: elle supprime en fait la notion de la libre utilisation, car il est toujours possible de se servir d'une idée ou d'une suggestion pour en alimenter une création littéraire ou artistique. En outre, puisque nous nous occupons ici des mélodies, il convient d'observer qu'une mélodie est belle et bien une œuvre et que, par conséquent, l'emprunt mélodique ne saurait être qualifié de reprise d'un élément non protégé. Un autre critère est celui-ci: la libre utilisation serait permise si l'emprunt porte sur des parties *non essentielles* de l'œuvre préexistante. Ici encore nous devons faire une objection: si l'emprunt vise une mélodie, il ne s'appliquera pas à une partie non essentielle de l'œuvre antérieure. Au contraire. De nombreuses variations sur des thèmes musicaux d'autrui ont été composées, dont personne n'affirmera qu'elles ne sont pas des œuvres indépendantes, bien qu'elles soient construites sur un élément essentiel n'appartenant pas

à l'auteur de la variation. — En somme l'emprunt peut porter sur une partie quelconque, capitale ou accessoire, de l'œuvre antérieure, mais il doit être nettement assimilé par l'emprunteur. L'œuvre postérieure ne saurait consister en une simple transcription (cas de l'arrangement); il faut qu'elle présente un caractère de nouveauté, d'originalité, qu'elle ait une personnalité et une valeur propres. Cependant cette manière de présenter la solution du problème n'est pas non plus tout à fait claire. *Quand* l'emprunt peut-il être considéré comme assimilé par l'emprunteur? *Quand* l'œuvre seconde est-elle nouvelle, originale, a-t-elle une personnalité et une valeur propres? Nous avons déjà noté que même le remaniement (œuvre de seconde main) était «original», en ce sens qu'il donnait naissance à un droit d'auteur au profit du remanieur, sans préjudice du droit qui compète à l'auteur original. Maintenant nous sommes en présence d'une œuvre totalement indépendante de l'œuvre première pour ce qui est de l'appréciation juridique, encore que le point de départ de l'œuvre seconde doive être cherché dans l'œuvre première. Cette indépendance entière révèle la personnalité et la valeur propres de l'œuvre seconde. Mais à quoi reconnaîtra-t-on que celle-ci réalise les conditions imposées pour une protection autonome, affranchie de toute hypothèque en faveur de l'œuvre première? Il conviendra, croyons-nous, d'établir une *comparaison* entre l'élément ou les éléments empruntés et l'œuvre seconde qui a été créée à l'aide desdits éléments. Si la création postérieure *l'emporte* au point de rejeter dans l'ombre l'œuvre préexistante, on pourra conclure à l'existence d'une œuvre nouvelle indépendante. L'emprunt doit être absorbé par la force créatrice de l'emprunteur, non pas, sans doute, au point de n'être plus perceptible dans l'œuvre seconde (puisque alors le problème lui-même échapperait à notre faculté de discernement), mais de façon à laisser l'impression que l'auteur de l'œuvre postérieure a véritablement dominé la matière aussi dans la partie où il a commencé par s'appuyer sur autrui. Dans son intéressante thèse, intitulée *Das Urheberrecht an der Melodie und ihre freie Benutzung*, dont nous avons rendu compte (v. *Droit d'Auteur* du 15 novembre 1941, p. 143), M. Karl Baumann observe que l'opinion ici formulée, et à laquelle il se rallie, a trouvé il y a longtemps déjà un premier défenseur en la personne de Matheson, qui avait très bien vu comment la question

se posait. Lissbauer, dans l'ancienne Autriche, Marwitz-Möhring en Allemagne arrivent à la même conclusion, qui est également *grosso modo* celle que nous avons envisagée plus haut, en opérant avec la notion de la spécification en droit commun.

Nous serions ainsi en possession d'un critère pour décider si une œuvre, dont le point de départ réside dans la création d'autrui, doit être qualifiée de remaniement sujet à autorisation ou d'œuvre nouvelle et indépendante. La question peut se poser pour n'importe quel ouvrage de l'esprit, mais elle a une importance primordiale pour les œuvres musicales, parce que ces dernières se prêtent particulièrement aux adaptations, remaniements, variations, etc. Dans sa thèse, M. Baumann essaye de classer les diverses compositions musicales secondes, selon qu'elles appartiennent à la catégorie des créations nouvelles et indépendantes, à la catégorie des adaptations ou remaniements dépendants, ou encore à la catégorie des simples activités plus ou moins mécaniques.

Les *transpositions* d'une mélodie (dans une autre clef ou une autre tonalité) ne seront jamais des créations nouvelles: on pourra tout au plus les considérer comme des remaniements dépendants; bien souvent, il suffira d'y voir des travaux professionnels étrangers au droit d'auteur.

Les *pots-pourris* (assemblages de divers fragments musicaux reliés par des transitions) seront en général des remaniements dépendants, essentiellement constitués par les mélodies reproduites, mais donnant naissance à un droit d'auteur de seconde main en faveur de l'arrangeur qui a disposé en un certain ordre les emprunts, tout en assurant la liaison entre eux. La «sauce», si l'on veut bien nous passer cette expression quelque peu triviale, est ici l'accessoire: d'où la nécessité d'obtenir le consentement des auteurs reproduits. Même il arrivera que les œuvres reprises dans un pot-pourri soient ajoutées les unes aux autres d'une manière tellement mécanique que la protection du remanieur, elle aussi, tombera (pourtant ce sera l'exception).

On traitera encore, dans la règle, comme des remaniements les *fantaisies* écrites sur les thèmes d'autrui. Généralement, le commentaire venant s'ajouter à l'emprunt de base ne dépassera pas celui-ci en importance créatrice. Les cas (plutôt rares) où une fantaisie recevra le traitement d'une création nouvelle et indépendante seront déterminés *in con-*

creto, à l'aide du critère indiqué plus haut.

En revanche, pour les *variations*, on partira de la présomption qu'elles sont des œuvres nouvelles et indépendantes. La variation implique normalement un apport créateur suffisant pour qu'on la libère de tout lien juridique avec l'œuvre première. C'est ici que le droit allemand, que nous avons étudié dans notre article précédent (v. *Droit d'Auteur* du 15 avril 1943, p. 39) apparaît un peu trop rigide. Les plus grands compositeurs ont écrit des variations, démontrant ainsi que cette forme de l'expression musicale répondait à leur génie, auquel on ne refusera pas la personnalité. Il paraît donc raisonnable d'admettre en principe la variation au rang des utilisations libres de l'ouvrage d'autrui, et de ne point la subordonner à l'autorisation du compositeur de l'œuvre préexistante. Rappelons que le législateur italien s'est prononcé dans ce sens, lorsqu'il a disposé (art. 2, chiffre 2, de la loi de 1941 sur le droit d'auteur) qu'étaient comprises dans la protection «les variations musicales constituant par elles-mêmes une œuvre originale». La même solution peut être considérée comme voulue par la loi suisse, bien que l'article 15 de celle-ci soit conçu en termes plus généraux et ne mentionne pas, *expressis verbis*, les variations.

Nous avons vu qu'en France la citation musicale avec intention parodique était admise par la jurisprudence. Il y a lieu, croyons-nous, de faire rentrer d'une façon générale la *parodie* ou *satire musicale* dans la catégorie des utilisations libres. La parodie ou satire est une imitation voulue d'une œuvre première, mais avec des exagérations ou des traits humoristiques qui rendent toute confusion impossible entre les deux œuvres. Il est dès lors naturel de ne pas entraver la liberté du parodiste.

Enfin, l'«*harmonisation*» d'une mélodie, c'est-à-dire l'adjonction d'accords à la phrase musicale, ce qui équivaudra d'ordinaire à une instrumentation ou orchestration, est un travail susceptible de trois appréciations juridiques auxquelles nous avons voué notre attention. Le cas habituel sera, pensons-nous, celui du remaniement. Qu'on songe aux nombreuses mélodies populaires recueillies puis dotées d'un accompagnement, source d'une vogue nouvelle. Il y a là une création de seconde main sur laquelle un droit existe au profit du compositeur, auteur de l'accompagnement. Si toutefois l'«*harmonisation*» est purement technique, de telle sorte qu'il soit im-

possible d'y découvrir une originalité même très modeste, le droit d'auteur n'interviendra pas. Si au contraire l'élément d'originalité est fortement marqué, on pourra admettre qu'une œuvre nouvelle et indépendante est née de la libre utilisation de l'œuvre préexistante.

Jurisprudence

ALLEMAGNE

I

DURÉE DE LA PROTECTION, LORSQUE LE PREMIER ACTE DE PUBLICITÉ CONCERNANT UNE ŒUVRE N'A PAS LIEU SOUS LE NOM PATRONYMIQUE DE L'AUTEUR (ART. 31 DE LA LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR LITTÉRAIRE). EXPIRATION: TRENTE ANS APRÈS CETTE PREMIÈRE PUBLICATION, MÊME SI, PENDANT CE DÉLAI, UNE ÉDITION A PARU SOUS LE NOM QUI, APRÈS L'ÉCHÉANCE, EST DEvenu LE PATRONYME DE L'AUTEUR, EN VERTU D'UNE AUTORISATION OFFICIELLE.

(Berlin, *Landgericht*, 6 avril 1940. — Jugement passé en force.) (1)

Faits

Le défendeur est juif. Il a composé une série de morceaux à succès et de danses, parmi lesquelles la valse *La vie viennoise au Prater*. Les paroles qui accompagnent la quatrième partie de cette composition sont incontestablement en partie l'œuvre du demandeur.

Le demandeur prétend n'avoir remarqué que dernièrement que le défendeur l'avait «trompé» relativement à ses droits d'auteur en tant que parolier. C'est seulement à partir du 27 mars 1936 qu'il a reçu, en cette qualité, des paiements de la *Stagma*...

Le demandeur réclame, pour la période du 1^{er} octobre 1924 au 1^{er} octobre 1934, le paiement de la part entière des recettes revenant au parolier, part qu'il évalue à 750 Rm. par an. Il réclame en outre un montant de 181,77 Rm., soit le quart de la somme que l'*Ammre* a versée au défendeur.

Le demandeur a donc conclu à ce que le défendeur fût condamné à lui payer 7681,77 Rm., avec les intérêts depuis l'introduction de l'action (5 septembre 1939).

Le défendeur a, de son côté, conclu au rejet de l'action.

Il objecte que le droit d'auteur du demandeur serait éteint, conformément à l'article 31 de la loi sur le droit d'auteur littéraire. Il conteste au demandeur le montant de la rémunération réclamée

par le défendeur. Il prétend avoir composé lui-même les quatre premières lignes du texte, jusqu'aux mots: «*die alte Wiener Gemütlichkeit*». Le reste du texte, dont le demandeur est l'auteur, représente moins d'un dixième de l'ensemble de l'œuvre musicale. Mais, même dans la mesure où le demandeur a participé à l'œuvre musicale comme parolier, il n'aurait pas le droit de prétendre à une rémunération, étant donné que la valse est une création musicale indépendante, selon les prescriptions de la *Stagma*. Le défendeur objecte également que, moyennant de petits honoraires, dont il ne pourrait plus actuellement indiquer le montant, le demandeur a renoncé aux droits éventuels qui pourraient exister en sa faveur à lui demandeur. L'administration des preuves testimoniales a eu lieu conformément à la décision du 7 octobre 1939.

En ce qui concerne les dépositions des témoins et les autres exposés des faits, l'on renvoie au dossier.

Motifs

L'action n'est pas fondée, étant donné que le droit d'auteur du demandeur était déjà éteint dès le 1^{er} octobre 1924 (art. 31, al. 1, de la loi sur le droit d'auteur littéraire).

Le demandeur porte, depuis sa naissance, le nom de P. Par décision du Ministre de la Justice de Prusse, en date du 16 décembre 1925, il est autorisé à porter le nom de famille de St. à la place de son ancien patronyme. Le changement de nom repose sur le décret du 31 novembre 1919 concernant le changement des noms de famille. L'autorisation du Ministre de la Justice relativement au port d'un autre nom n'a pas d'effet rétroactif. Le changement ne devient effectif qu'à la délivrance du document qui contient l'autorisation du Ministre de la Justice.

Le demandeur lui-même ne peut pas prétendre que son vrai nom P. ait jamais été indiqué sur les éditions de la valse en cause. D'après les éditions présentées par les parties, il y a simplement, sur l'édition pour piano de la valse, la mention suivante sous forme d'une note au bas de la quatrième partie: «Texte de A. St.».

Conformément à la conviction du tribunal, fondée sur la procédure probatoire et le résultat des débats, la preuve irrécusable a été apportée que la première édition pour piano de la valse a été, en tout cas, publiée avec le texte avant le 1^{er} octobre 1894. Le témoin G. l'a déclaré expressément. Il ne sait plus

(1) Voir *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (Ufta)*, volume 14, année 1941, p. 203.

à la vérité si l'édition pour piano était déjà accompagnée du texte. Mais l'expérience se prononce dans ce sens. Car il serait tout à fait inhabituel qu'un compositeur se résolve à ajouter après coup un texte à une composition musicale à succès, déjà publiée. La déposition du témoin G. est confirmée par celle du témoin R., pour qui la valse a été publiée au cours des années 1894-1895. Et le demandeur lui-même a soutenu non seulement au cours du procès mais déjà auparavant le point de vue que la valse avait paru, dès 1894, à la maison S., en une édition pour piano et chant avec texte. L'on renvoie ici à l'exposé circonstancié du demandeur (pages 2 à 4 de la demande). De la lettre de la *Stagma*, du 14 octobre 1938, produite par le défendeur, il résulte que le demandeur a aussi soutenu, vis-à-vis de la *Stagma*, le point de vue que le texte en cause aurait été déjà employé lors de la première édition.

Au cours du procès le demandeur a compris l'importance juridique de la date à laquelle la première édition avait paru: alors seulement il a changé son point de vue et cherché à montrer que la première édition de la valse aurait été publiée plus tard. Ces explications du demandeur ne peuvent pourtant pas être admises, attendu qu'elles sont en contradiction avec son propre exposé antérieur et qu'il n'a rien pu produire de décisif pour expliquer cette contradiction.

Le demandeur n'était en droit de porter le nouveau nom de St. qu'à partir de la fin de l'année 1925. Jusqu'à cette époque, son vrai nom était P. Ce vrai nom n'a été indiqué ni lors de la première publication de la valse, ni jusqu'à la fin de l'année 1925. Un droit d'auteur éventuel du demandeur était donc éteint, au plus tard, à ce moment.

Le demandeur ne peut donc prétendre participer ni aux recettes de l'œuvre commune (art. 6 de la loi sur le droit d'auteur littéraire), pour la période allant du 1^{er} octobre 1924 au 1^{er} octobre 1934, ni au règlement de compte opéré par l'*Ammre* en faveur du défendeur.

II

EXÉCUTIONS MUSICALES; CONTRÔLE PAR LA STAGMA. COMPÉTENCES OCTROYÉES PAR L'ÉTAT. DROIT DES CONTRÔLEURS D'ASSISTER AUX CONCERTS SANS QU'IL Y AIT VIOLATION DE DOMICILE, LORSQU'IL N'EXISTE PAS D'AUTRE MOYEN D'EXERCER COMPLÈTEMENT LE CONTRÔLE.

(Limburg, *Landgericht*, 25 novembre 1940.)⁽¹⁾

Extrait des motifs

Le défendeur ne pouvait tirer un droit de pénétrer dans la salle d'une autori-

sation éventuelle de l'association ou du comité de celle-ci, attendu que, comme il le savait, une telle autorisation n'existait manifestement pas. Est donc décisive la question de savoir si le défendeur pouvait opposer au droit de domicile un droit prédominant qui enlevait tout caractère illicite à sa démarche (cf. Frank, *Code pénal*, p. 312). On doit répondre affirmativement à cette question.

La loi du *Reich* du 4 juillet 1933 (art. 1^{er}) (*Reichsgesetzblatt*, p. 352)⁽¹⁾ a — manifestement pour supprimer des inconvénients — subordonné à l'autorisation du Ministre du *Reich* pour l'éducation populaire et la propagande l'entremise professionnelle en matière de droits relatifs à l'exécution publique des œuvres musicales, pour lesquelles les dispositions légales rendent nécessaire l'autorisation de l'ayant droit. L'article 3 dispose qu'est illicite l'exécution publique d'une œuvre musicale bénéficiant du droit d'auteur, si l'organisateur de l'audition ne peut, lorsqu'il en est requis par la police ou l'ayant droit, prouver qu'il a acquis le droit d'exécution. Conformément aux pouvoirs à lui conférés par l'article 5 de la loi, le Ministre du *Reich* pour l'éducation populaire et la propagande a édicté, le 15 février 1934 (*Reichsgesetzblatt*, p. 100)⁽²⁾, une ordonnance d'exécution, d'après l'article 1^{er} de laquelle la *Stagma* (Société agréée par l'État pour l'exploitation des droits d'auteur musicaux) a exclusivement le droit d'exercer professionnellement l'entremise relative à l'exécution des œuvres littéraires et musicales protégées par le droit d'auteur. Il est en outre déclaré, dans cette ordonnance, que la *Stagma* a le droit de percevoir, auprès des organisateurs d'auditions musicales, les droits exigibles depuis le 1^{er} octobre. Il résulte de ces dispositions légales que, lorsqu'elle perçoit les droits d'auteur des compositeurs, la *Stagma* agit d'ordre de l'État. Comment cet ordre doit-il être exécuté et quelles sont les fonctions exécutives officielles qui appartiennent à ce sujet à la *Stagma*? A ces questions répond la circulaire du Ministre du *Reich* pour l'éducation populaire et la propagande, du 5 octobre 1936. Au début de cette circulaire, on fait ressortir que, par lettre du Secrétaire d'État et Chef de la Chancellerie du *Reich*, en daté du 3 avril 1936, la compétence du Ministre du *Reich* pour l'éducation populaire et la propagande a été établie également en ce qui concerne les questions de police relatives

au domaine des attributions dudit Ministre. De ce qui vient d'être mentionné, il résulte que ledit Ministre a reçu le pouvoir d'édicter des ordonnances administratives de caractère policier pour l'exécution des missions qui sont de son ressort. L'attribution de ce pouvoir par le Chef de la Chancellerie du *Reich*, dont les déclarations doivent être considérées comme des manifestations de la volonté du *Führer* et Chancelier du *Reich* lui-même, a ainsi le même effet qu'une disposition légale. A l'alinéa 4 de la circulaire, il est dit:

« En application de l'article 3 de la loi du 4 juillet 1933, la police empêchera d'office ou sur demande de l'ayant droit (*Stagma*) l'exécution, lorsque l'organisateur ne peut prouver que l'autorisation lui a été accordée. »

L'alinéa 7 est ainsi conçu:

« Toutes les autorités en cause, et particulièrement les autorités de police, sont tenues de prêter, sur demande, leur concours et d'accorder leur protection aux fonctionnaires de la *Stagma* dûment légitimés. »

Enfin, il est dit au dernier alinéa:

« Pour limiter, dans la mesure du possible, la mise à contribution des autorités de police, la *Stagma* a été invitée à attirer l'attention de ses organes sur ce qu'ils ne doivent recourir aux services desdites autorités que dans le cas de nécessité absolue; autant que possible, ils devront faire procéder, par leur propre personnel, à toutes enquêtes, contrôles, etc. »

Il résulte assurément de tout cela, et notamment du dernier alinéa de la circulaire, que des pouvoirs de caractère policier ont été octroyés à la *Stagma*. En principe, le personnel de contrôle de la *Stagma* doit s'acquitter autant que possible lui-même des tâches qui incombent à cette société; celle-ci doit notamment assurer elle-même les enquêtes et contrôles nécessaires, afin de faciliter la tâche de la police. Il faut mettre ici l'accent sur le mot «enquêtes». La nature particulière du rôle que la *Stagma* a mission d'assurer exige que ces enquêtes soient menées secrètement, pour être vraiment couronnées de succès. Ce n'est qu'en assistant, sans se faire remarquer, aux réunions musicales qu'on peut en général constater l'atteinte aux droits d'auteur entrant en considération et protéger efficacement les droits des compositeurs. Cette activité correspond à celle de la police criminelle qui n'est souvent adéquate que si elle s'exerce sans être connue et sans être remar-

(1) Voir *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (Ufta)*, volume 14, année 1941, p. 209.

(1) Voir aussi *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1933, p. 109. (Réd.)

(2) Voir aussi *ibid.*, 15 mai 1940, p. 50. (Réd.)

quée, et notamment aussi contre la volonté des personnes en cause. C'est par ces considérations que s'est laissé conduire le défendeur, lorsque, le 25 décembre 1939, il a assisté à la fête de Noël de l'association de gymnastique à Wetzlar, dans le dessein d'exercer son contrôle. Ce contrôle n'a pas eu un caractère arbitraire, il a été au contraire justifié par des circonstances antérieures. La *Stagma* soupçonnait à bon droit qu'à l'occasion des précédentes réunions de ladite association de gymnastique, des œuvres musicales protégées par le droit d'auteur avaient été exécutées illicitement. L'association avait pris une attitude négative toutes les fois qu'on lui avait demandé de payer des droits et il s'agissait de fournir une preuve sans réplique qu'elle avait portée atteinte aux dispositions sur le droit d'auteur. Les constatations que fit le défendeur, le 24 décembre 1939 au soir, avant même que la réunion n'eût commencé, devaient être pour lui un motif de plus pour y assister et procéder aux enquêtes nécessaires. Et, de fait, la preuve put être fournie qu'il y avait eu, en l'espèce, atteinte aux dispositions sur le droit d'auteur. La réunion avait un caractère public, conformément à l'article 12, alinéa 2, de la loi sur le droit d'auteur. Cela résulte déjà du fait que n'y avaient pas exclusivement accès des membres de l'association et leurs proches parents, mais que d'autres personnes y assistaient également (cf. Allfeld, *Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst*, ad article 11, remarque 19). L'article 27 de la loi sur le droit d'auteur, en vertu duquel l'exécution publique d'une œuvre musicale est autorisée dans certains cas, ne s'applique pas ici. Conformément à la première phrase de cette disposition, les exécutions d'une œuvre musicale éditée peuvent avoir lieu sans l'autorisation de l'ayant droit, lorsqu'elles ne servent aucune fin commerciale et lorsque les auditeurs y sont admis gratuitement. Mais, dans le cas en cause, la réunion poursuivait, entre autres, un but commercial également, qui ne doit pas nécessairement être poursuivi par l'exécutant, l'exécution étant également illicite si elle sert aux fins commerciales d'autrui, par exemple à celles du propriétaire de la salle (cf. Allfeld, *loc. cit.*, ad article 27, remarque 6 a, et les arrêts qui y sont cités). Le n° 3 de la disposition légale susmentionnée n'entre pas ici en considération, ne serait-ce que pour la raison que, parmi les associations visées par ce texte, l'on ne doit comprendre que celles dont

les membres se sont associés principalement pour s'occuper activement ensemble de musique, comme les associations de chant, d'orchestre ou les associations similaires (cf. Allfeld, *ad* article 27, remarque 12).

Dans le cas en cause, il n'y a pas non plus de circonstances particulières qui, exceptionnellement, feraient paraître illicite la manière d'agir du défendeur. Une telle circonstance se serait présentée si le défendeur avait pu remplir sa mission de contrôle sans pénétrer dans la salle. Comme on l'a dit, la porte de la salle est restée ouverte pendant toute la réunion, si bien que le défendeur aurait pu se rendre compte, même du buffet, des morceaux de musique que l'on exécutait. Toutefois, le défendeur n'aurait pu ainsi s'acquitter pleinement de sa tâche. Comme le montre le questionnaire que ledit défendeur avait à remplir d'ordre de la *Stagma*, il avait encore d'autres constatations à faire (par exemple le nombre de musiciens, et si l'on avait joué avec de la musique imprimée ou manuscrite, ou par cœur). Ces constatations, qui servent à établir les redevances appropriées, il ne lui aurait pas été possible de les faire s'il n'avait pas pénétré dans la salle. Abstraction faite de cela, il ne pouvait guère savoir d'avance ou constater de façon suffisamment sûre que la porte de la salle resterait ouverte pendant toute la réunion.

Il résulte de toute cela que le défendeur n'a pas agi illicitement. Il devait donc être absous de l'accusation de violation de domicile.

III

ESQUISSES CINÉMATOGRAPHIQUES. RESSEMBLANCES DE SURFACE, N'AFECTANT PAS LES ÉLÉMENTS ESSENTIELS DE L'ACTION. PLAGIAT?

NON.

(Berlin, *Landgericht*, 4 février 1941. — Jugement passé en force.)⁽¹⁾

Faits

Le demandeur est l'auteur de l'esquisse cinématographique *Alarme au fort* (*Colonel Vittorio Rossi*). Le défendeur revendique les droits d'auteur sur cette œuvre; il prétend qu'en 1936 il a soumis au demandeur, alors employé à l'*Ufa*, un sujet de film intitulé *Une femme dans l'ombre*; il aurait ensuite, lui défendeur, exposé le sujet par écrit et confié le manuscrit au demandeur. Celui-ci a rendu le manuscrit en 1937, l'*Ufa* ne s'intéressant pas au sujet, dans l'impossi-

bilité où elle se trouvait de prendre des vues dans les Indes. Lors de la représentation du drame de Vittorio Rossi, qui s'inspire manifestement de l'esquisse *Alarme au fort*, le défendeur a constaté que la pièce de théâtre et l'action qui s'y rapporte étaient empruntées au sujet de film *Une femme dans l'ombre*.

Le demandeur a conclu dans le sens qu'aucun droit d'auteur sur l'esquisse *Alarme au fort* n'appartenait au défendeur. Il conteste les prétentions du défendeur R. et donne à entendre que le défendeur pourrait n'avoir écrit qu'en 1940 le manuscrit produit au procès, soit après avoir eu connaissance de la pièce de théâtre *Vittorio Rossi*.

Le défendeur R. a conclu au rejet de l'action. L'on renvoie au dossier pour le contenu du manuscrit et les exposés des parties.

Motifs

Le différend entre les parties, sur la question de savoir si le défendeur R. n'a écrit son manuscrit qu'après coup, n'a pas besoin d'être examiné. Même si l'on part de l'exposé des faits du défendeur R., et si l'on admet qu'il a communiqué le manuscrit en 1936 au demandeur, il résulte de la comparaison des œuvres que leurs actions respectives n'ont rien de commun, en sorte que l'on ne saurait parler d'un emprunt illicite pratiqué par le demandeur. Le fait que les deux actions se passent aux colonies et que les héros sont, l'un et l'autre, reconnus innocents après avoir été l'objet d'un verdict de culpabilité ne justifie pas la prétention du défendeur R. Ce sont là, pourrait-on dire, des procédés nécessaires, employés par le cinéma depuis ses origines, étant donné que situer une action aux colonies permet de monter des scènes particulièrement riches en effets et en couleurs, et l'on sait d'expérience que les débats judiciaires suscitent largement l'intérêt du public.

A tous les autres points de vue: structure, suite des épisodes, caractère des personnages, mobiles de leurs actes, le thème du défendeur est tout à fait différent de celui du demandeur.

Dans le thème de R., tout est dominé par l'événement initial, qui consiste en ceci que la femme du héros rencontre par hasard, dans son pays, de Cuypers et que ces deux personnages passent ensemble une nuit d'amour. Cet événement est le facteur-clef du développement de l'action et d'où résulte la mort présumée du colonel Moret, la canaillerie du lieutenant Terboven, lequel intercepte et étouffe l'appel de détresse du colonel. Celui-ci est à son tour pro-

(1) Voir *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (Ufta)*, volume 14, année 1941, p. 205.

prement cause de la condamnation de Cuypers. La canaillerie de Terboven est découverte par le colonel qui, en revenant, assiste secrètement à un entretien dudit Terboven avec sa femme, entretien où celui-ci exerce une tentative de chantage sur cette dernière. Cuypers est réhabilité grâce au témoignage du colonel qui rend la liberté à sa femme. L'action se termine ainsi, cependant que la femme et son ancien amant se rejoignent.

Rien de tout cela ne se trouve dans le manuscrit du demandeur. Il n'y a ici qu'un personnage de premier plan; il n'y a pas de partenaire; les deux femmes Concetta et Maddalena ne jouent que des rôles accessoires. Il n'y a pas non plus, à proprement parler, de conflit intérieur. Le colonel Rossi est condamné pour avoir, selon les apparences, voulu livrer le fort de Santa Barbaro. Sa réhabilitation est le fait du témoignage de la femme du capitaine Moretti, lequel a été envoyé secrètement par le colonel pour chercher des troupes de renfort: elle déclare que Rossi n'avait pas du tout songé sérieusement à capituler. Mais tout cela ne constitue qu'une toile de fond pour l'action principale où l'on montre le colonel dégradé, reprenant du service comme simple soldat, se distinguant, en toutes circonstances, avec une bravoure inouïe et finalement blessé grièvement, lors de la prise d'une mitrailleuse. Ce dernier événement coïncide avec sa réhabilitation.

Cette brève comparaison suffit à montrer que les deux manuscrits se fondent sur des actions tout à fait différentes, en sorte qu'il ne peut être question d'emprunts mêmes isolés qu'aurait faits le demandeur.

L'action en constatation est donc bien fondée.

BELGIQUE

I

OEUVRE D'ARCHITECTURE ET DE SCULPTURE (MONUMENT) RÉALISÉE EN COMMUN PAR UN ARCHITECTE ET UN SCULPTEUR. OEUVRE COLLECTIVE. DROITS INDIVIS.

(Uccle [canton d'—], Justice de paix, 10 février 1937. — Bernaerts c. Van Hove.)⁽¹⁾

Attendu que le demandeur et le défendeur ont réalisé une œuvre collective, le monument aux fusiliers marins de Melle, dont l'architecture est l'œuvre du défendeur et la sculpture du demandeur;

Attendu que chacun d'eux ayant pris

part à la création de l'œuvre d'art, une communauté de droits indivis s'est établie sur l'œuvre collective;

Que, certes, les collaborateurs peuvent régler entre eux l'exercice de leurs droits indivis; qu'en l'espèce ils l'ont fait pour le concours organisé en vue de l'édification du monument, aussi bien pour le cas où leur projet aurait été choisi — hypothèse qui s'est réalisée — que pour le cas où une prime aurait été attribuée aux auteurs, mais qu'ils n'ont point réglé l'exercice de ces droits indivis dans l'hypothèse où, postérieurement au concours, l'œuvre aurait été présentée à d'autres compétitions;

Attendu que les Maîtres carriers de Belgique ayant, en 1937, organisé un concours national d'architecture, le défendeur présenta au jury le monument, qui obtint un prix de 1000 francs;

Que ce prix fut encaissé par le défendeur, qui n'entend pas le partager avec le demandeur;

Attendu qu'il soutient, en effet, que l'œuvre a participé à un concours d'architecture et que, par conséquent, les figures sculpturales qui l'ornent n'ont pas été prises en considération pour l'attribution du prix;

Attendu qu'il suffit d'examiner le monument pour se rendre compte de ce qu'il forme un ensemble, du plus heureux effet d'ailleurs, où architecture et sculpture sont le complément nécessaire l'une de l'autre;

Qu'il est bien certain que les Maîtres carriers de Belgique ont entendu récompenser cet ensemble;

Qu'en effet, prises isolément, les parties architecturale et sculpturale seraient loin de présenter le caractère harmonieux et séduisant de l'ensemble;

Qu'au surplus, les figures sculpturales qui ornent le monument sont en pierre bleue et que, par conséquent, l'association des Maîtres carriers a certes tenu compte de cette circonstance pour attribuer le prix;

Que, d'ailleurs, si la thèse du défendeur était exacte, c'est-à-dire s'il ne s'était agi que de récompenser le dessin architectural, il eût pu se borner à présenter au jury le plan du monument, faisant abstraction du groupe sculptural;

Qu'en présentant, en outre, la photographie complète du monument, ce qui est indiscutable, puisque cette photographie a paru dans le *Bulletin des Maîtres carriers* — il a entendu spéculer sur l'impression particulièrement heureuse de l'ensemble pour obtenir le prix, et, par conséquent, également sur l'œuvre du statuaire;

Qu'il apparaît donc que celui-ci a droit à la moitié du prix; qu'il n'y a pas lieu de lui allouer des dommages-intérêts, aucun préjudice n'ayant été subi par le demandeur et l'initiative prise par le défendeur ayant, au contraire, pour conséquence de lui permettre de toucher la moitié du prix;

PAR CES MOTIFS:

Nous, juge de paix, statuant contradictoirement et en dernier ressort, condamnons le défendeur à payer au demandeur la somme de 500 francs pour sa part d'auteur...

Déboutons le demandeur du surplus de sa demande.

II

MODÈLES ARTISTIQUES: Pochettes. ORIGINALITÉ SUFFISANTE POUR FONDER LA PROTECTION SELON LE DROIT D'AUTEUR. — OEUVRES CRÉÉES DANS LE CADRE D'UN CONTRAT D'EMPLOI: TRANSFERT À L'EMPLOYEUR DU DROIT D'AUTEUR DE L'EMPLOYÉ. — CONTREFAÇON, SANCTIONS.

(Bruxelles, Tribunal correctionnel, 11 mars 1942. — L., partie civile, c. C., prévenu.)⁽²⁾

Le droit d'auteur sur les modèles dessinés par le préposé devient la propriété intellectuelle de l'employeur en exécution du contrat d'emploi.

L'abandon entre les mains du patron, à l'expiration du contrat de louage de service, des originaux peints sur verre par l'employé et qui matérialisent les modèles litigieux confirme cette interprétation.

I. Attendu que le prévenu, dans le but d'échapper aux poursuites qui lui sont intentées du chef de contrefaçon de modèles industriels, soutient que les pochettes litigieuses ne sont pas protégées par les dispositions de la loi du 22 mars 1886 et de l'arrêté royal du 29 janvier 1935, sur le droit d'auteur, parce qu'elles n'auraient pas pour but de donner à ce produit «un aspect nouveau ou une forme originale»;

Attendu que ce soutènement n'est pas fondé; que l'aspect seul de l'objet critiqué, avec les variantes qu'il comporte, démontre que, s'il ne s'agit pas d'une œuvre purement esthétique, le modèle en question est du moins original et suffisamment individualisé par rapport aux productions antérieures pour que l'on puisse dire qu'il constitue une nouveauté, au vœu de la loi;

Que l'on ne peut, dès lors, pas dire que les pochettes contrefaites revêtent

⁽¹⁾ Voir la *Revue de droit intellectuel l'Ingénieur-Conseil*, fascicule de mai 1943, p. 77.

⁽²⁾ Voir la *Revue de droit intellectuel l'Ingénieur-Conseil*, fascicule de mai 1943, p. 70.

un caractère de banalité et d'indigence artistique complète, exclusif de la protection assurée au droit d'auteur;

II. Attendu que, pour échapper aux conséquences de sa contrefaçon, le prévenu prétend ensuite que la « création » à laquelle il s'est livré alors qu'il était au service de la partie civile ne serait pas originale puisqu'il n'aurait, à l'insu d'ailleurs de la firme qui l'employait, fait que reproduire des dessins antérieurement créés par lui;

Attendu que cette prétention doit également être repoussée; qu'en effet, ainsi que le plaide très justement la partie civile, le droit d'auteur de chacun des modèles dessinés par le prévenu chez la partie civile est devenu et est demeuré la propriété intellectuelle de cette dernière, à la suite du contrat d'emploi, lequel transfère à l'employeur le produit du travail de l'employé;

Attendu, surabondamment, que rien ne démontre que le prévenu aurait signalé à la partie civile, au moment de son engagement, que ses créations de pochettes ne faisaient que reproduire une œuvre originale créée par lui bien des années auparavant; qu'au surplus, les parties ne contestent pas que le même prévenu, au moment de son départ, en mai 1941, a tout simplement abandonné chez son employeur les originaux peints de sa main, sur verre, et qui matérialisent les modèles litigieux;

III. Attendu que ces considérations démontrent que le prévenu, avec une connaissance suffisante, a reproduit les modèles de la partie civile, causant à cette dernière un préjudice certain.

Attendu cependant qu'eu égard aux circonstances mêmes de la cause, le trouble commercial occasionné à la partie civile ne doit pas être exagéré;

Qu'il sera suffisamment réparé par l'allocation à la partie civile d'une somme de 3000 francs à titre de dommages-intérêts;

PAR CES MOTIFS :

Le tribunal, statuant contradictoirement, condamne C. à une amende de 50 francs et aux frais du procès.

ITALIE

OEUVRE ARTISTIQUE EXÉCUTÉE PAR L'AUTEUR À SES FRAIS ET POUR SON COMPTE. COMMANDE PAR L'ÉTAT. DISTINCTION ENTRE LE DROIT DE PROPRIÉTÉ SUR L'OBJET MATÉRIEL ET LE DROIT D'AUTEUR. CÉSSION DU PREMIER N'IMPLIQUANT PAS CELLE DU SECOND. REPRODUCTION NON AUTORISÉE DE L'ŒUVRE D'ART PAR DES CARTES POSTALES DESTINÉES À LA VENTE. ACTE ILLICITE.

(Rome, Cour de cassation, 24 avril 1941. — Melani et Demanio delle Stato c. Cascella.)⁽¹⁾

⁽¹⁾ Voir *Monitore dei Tribunali*, n° 17, du 22 août 1942, p. 310.

Résumé

Le droit d'auteur, en tant qu'ensemble des facultés relatives à la reproduction dans un but de lucre de la création artistique, est distinct du droit de propriété sur l'objet dans lequel cette création se manifeste.

L'acquisition, par l'État, d'une œuvre artistique commandée à l'auteur, mais exécutée par celui-ci à ses frais et pour son compte, n'entraîne pas l'acquisition du droit d'auteur (loi n° 1950, du 7 novembre 1925, art. 26) ⁽¹⁾.

En conséquence, l'auteur conserve le droit exclusif d'utiliser à l'avenir la même idée, en dépit du fait que l'œuvre a été insérée dans un tout architectural (*Regie Terme de Montecatini*)⁽²⁾ sur l'ensemble et sur les diverses parties duquel des droits analogues d'autrui peuvent être revendiqués (loi précitée, art. 17).

Constitue une violation du droit d'auteur la reproduction photographique non autorisée de dessins artistiques d'autrui (en l'espèce, de panneaux en céramique décorant un établissement thermal), au moyen de cartes postales destinées à la vente.

Bibliographie

PUBLICATION NOUVELLE

LA PROPRIETÀ LETTERARIA ED ARTISTICA NELLA LEGISLAZIONE FASCISTA, par *Valerio de Sanctis*. Une brochure de 68 pages, 12×18 cm. Roma 1943, Istituto nazionale per le relazioni culturali con l'estero (I. R. C. E.).

L'Institut national italien pour les relations culturelles avec l'étranger a publié, sous le titre général de « *Quaderni Italiani* », une collection de monographies destinées à mettre en relief les multiples aspects et les réalisations de l'Italie fasciste. Il s'agit d'exposés sommaires, mais précis, complétés par des indications bibliographiques, et qui permettent au lecteur de se faire une idée de l'effort accompli, dans les domaines les plus variés, par le régime au pouvoir en Italie entre le 28 octobre 1922 et le 25 juillet 1943. Un cahier introductif est consacré à la révolution fasciste en général, puis les divers thèmes sont traités sous quinze rubriques. La troisième est consacrée au droit fasciste, et l'une des réformes juridiques entreprises par le Gouvernement de M. Mussolini, avec une évidente prédilection, c'est celle du droit d'auteur.

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur*, 1926, p. 2.

⁽²⁾ Célèbre station thermale italienne, comparable à Vichy.

M. de Sanctis était particulièrement bien placé pour exposer les grandes lignes du droit d'auteur fasciste. Par ses fonctions à la Société italienne des auteurs et par ses nombreux articles parus notamment dans la revue *Il Diritto di Autore*, il connaît la matière à la fois en praticien et en théoricien, et l'on sait qu'il n'est guère possible de donner avec fruit un aperçu élémentaire d'une question lorsqu'on ne la possède pas soi-même en détail et à fond. M. de Sanctis a divisé son travail en quatre parties. Dans la première il examine les principes généraux dont s'inspire la législation italienne sur le droit d'auteur, et montre comment la protection du travail a conduit le législateur fasciste à la protection du droit d'auteur, les ouvrages de l'esprit étant les fruits les plus caractéristiques du travail humain. L'État fasciste a placé le travail au centre de la vie nationale; il devait en conséquence vouer toute son attention à la sauvegarde du travail créateur des écrivains, musiciens, dessinateurs, peintres et sculpteurs. Les deux lois des 7 novembre 1925 et 22 avril 1941 révèlent à cet égard une sollicitude remarquable que nous avons déjà signalée mainte fois. — Dans la seconde partie, — la plus importante par l'étendue, — notre auteur analyse la protection accordée aux œuvres littéraires et artistiques (objets, sujets, contenu et durée du droit); dans la troisième il s'occupe des droits voisins du droit d'auteur; dans la quatrième des questions concernant la protection internationale, telle que celle-ci est instituée dans la loi italienne de 1941. M. de Sanctis assigne à la Convention de Berne la place de choix qui revient à cet instrument diplomatique, dont il indique les principes essentiels. Il note que les œuvres unionistes ne sont pas soumises, en Italie, au dépôt administratif qui est prévu pour les œuvres italiennes. D'autre part, il exprime l'avis que la Convention de Berne ne s'applique pas aux productions couvertes en Italie par les droits voisins du droit d'auteur, à la seule exception des photographies, auxquelles la Convention s'applique en vertu d'un article spécial. Nous estimons — et nous l'avons dit dès l'abord — que la théorie des droits voisins, avec les conventions connexes à la Convention de Berne, implique que celle-ci exerce son empire uniquement sur les œuvres littéraires et artistiques authentiques. La thèse contraire, assurément généreuse, risquerait, à nos yeux, de jeter un certain trouble dans les idées. Mieux vaut, nous semble-t-il, s'en tenir à une solution plus stricte peut-être, mais que personne ne pourra contester afin de la rendre encore plus étroite. Nous sommes heureux d'enregistrer sur ce point l'appui de M. de Sanctis, après celui du regretté M. Piola Caselli.