

44625

LE
DROIT D'AUTEUR

PAR

Paul OLAGNIER

DOCTEUR EN DROIT
AVOCAT A LA COUR DE PARIS

TOME SECOND

LE DROIT MODERNE

PRÉFACE

DE

Emile de SAINT-AUBAN

BATONNIER DE L'ORDRE DES AVOCATS A LA COUR DE PARIS

PARIS

LIBRAIRIE GÉNÉRALE DE DROIT & DE JURISPRUDENCE

Ancienne Librairie Chevallier-Maresq et Cie. et ancienne Librairie F. Pichon réunies

R. PICHON et R. DURAND-AUZIAS, ADMINISTRATEURS

Librairie du Conseil d'Etat et de la Société de Législation comparée

20, RUE MOUTON (5^e ARR^t)

1984

LE
DROIT D'AUTEUR



44.625

LE
DROIT D'AUTEUR

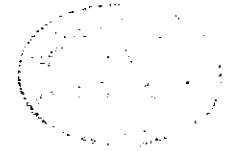
PAR

Paul OLAGNIER

DOCTEUR EN DROIT
AVOCAT A LA COUR DE PARIS

TOME SECOND

LE DROIT MODERNE



PRÉFACE

DE

Émile de SAINT-AUBAN

BATONNIER DE L'ORDRE DES AVOCATS A LA COUR DE PARIS

PARIS

LIBRAIRIE GÉNÉRALE DE DROIT & DE JURISPRUDENCE

Ancienne Librairie Chevalier-Marescq et C^{ie} et ancienne Librairie F. Pichon réunies

R. PICHON ET R. DURAND-AUZIAS, ADMINISTRATEURS

Librairie du Conseil d'Etat et de la Société de Législation comparée

20, RUE SOUFFLOT (5^e ARR^t)

1934



INTRODUCTION

L'objet de ce second volume est de présenter, en une sorte de « vue cavalière », et en raccourci, les différentes notions du droit d'auteur, les éléments qui le composent, et les principales questions que soulève son exercice en France et à l'étranger.

Comme il est naturel, nous avons consacré de plus longs développements à la législation française, que nous avons entièrement rapportée, et à quelques décisions de notre jurisprudence qui nous ont paru les plus importantes.

Nous ne pouvions évidemment pas avoir la prétention d'en faire autant pour les législations et les jurisprudences étrangères : nous nous sommes bornés à citer quelques-unes des dispositions les plus topiques des premières, et de quelques décisions des secondes, — notamment celles qui concernent le droit moral.

Nous avons rapporté les articles de la Convention de Berne et des Conventions américaines, qui ont été précédées par les conventions bilatérales, signées par la France, dont nous avons remis au jour quelques stipulations intéressantes.

Enfin, nous n'avons pas cru inutile de mentionner quelques solutions contenues dans le projet de loi allemand et dans le projet de loi-type de l'Association Littéraire et Artistique Internationale.

Cette partie de notre tâche a été guidée par le savoir et la compétence de M. Raymond Weiss, Conseiller Juridique de

l'Institut de Coopération Intellectuelle, qui nous a évité bien des faux pas. Qu'il veuille bien trouver ici l'expression de notre très vive reconnaissance.

*
**

Pour la clarté de l'exposition, nous avons divisé en chapitres distincts les droits primitifs, c'est-à-dire les droits de représentation et d'édition ; les droits dérivés du premier degré, c'est-à-dire les droits d'exécution et de reproduction que l'auteur exerce dans leur intégralité ; et les droits dérivés du second degré, c'est-à-dire les droits d'arrangement, d'adaptation et de traduction, qui comportent un démembrement du droit de l'auteur de l'œuvre originaire, arrangée, adaptée ou traduite, et l'acquisition par l'auteur de l'œuvre dérivée d'un nouveau droit né de l'arrangement, de l'adaptation ou de la traduction.

Nous avons constaté que la phonographie et la cinématographie avaient fait naitre, chacune, au profit des auteurs, un droit mixte comprenant à la fois le droit d'exécution et le droit d'édition pour la première, le droit de représentation et le droit d'édition pour la seconde, — droits mixtes que nous espérons voir reconnaître un jour par la jurisprudence en attendant qu'ils le soient par la loi.

*
**

Le fait le plus important à noter c'est que toutes les lois récentes sont dominées par l'idée de protéger l'auteur, en édictant un certain nombre de règles *d'ordre public*, qui restreignent sa faculté de se dépouiller lui-même, non seulement de son droit moral, mais même de la totalité de son droit pécuniaire, au profit de cessionnaires représentants, trop souvent, d'un capitalisme impudent.

Dans son rapport à la Chambre des Députés sur le projet de loi devenu la loi du 9 août 1910, M. Théodore Reinach écrivait :

» Il faut que ces *éternels enfants*, que sont les artistes, s'attendent encore, malgré la sollicitude du législateur, à demander souvent la consolation de leurs déconvenues pécuniaires, à la conscience de leur mérite, à la joie de l'œuvre accomplie, à la beauté réalisée à la renommée conquise. »

Les législateurs étrangers ont compris qu'en dehors de ces satisfactions platoniques, il était temps d'en accorder de plus substantielles à ces « éternels enfants » ; qu'il fallait les protéger contre eux-mêmes, c'est-à-dire quelquefois contre leur misère, souvent contre leur incapacité à défendre leurs intérêts, et toujours contre la nécessité de faire publier leurs œuvres à tout prix, afin de leur donner l'existence objective, sans laquelle elles sont comme si elles n'étaient pas.

Ces législateurs ont réalisé cette admirable parole de Lamennais : « *Entre le fort et le faible, c'est la liberté qui opprime, et c'est la loi qui affranchit.* »

Espérons que le législateur français le comprendra à son tour.

CHAPITRE PREMIER

LES TENDANCES JURIDIQUES

L'INTERNATIONALISATION DU DROIT D'AUTEUR

Alors que l'ancien droit confinait le statut des œuvres intellectuelles dans les limites des territoires nationaux, la caractéristique du droit moderne, sous l'impulsion concordante des jurisconsultes du monde entier, est d'établir pour elles un statut universel, dont les bases ont été posées par trois grandes conventions internationales, la Convention de Berne en 1886, celle de Montevideo en 1889, celle de Buenos-Ayres en 1910.

Cette internationalisation du droit d'auteur procède de la logique des choses : par le fait de leur immatérialité, les œuvres de la pensée échappent aux frontières, et les moyens de communication actuels ont multiplié à l'infini les possibilités de réduire les obstacles que présentaient autrefois le Temps et l'Espace.

Ces conventions internationales ont pour but suprême l'assimilation complète des droits de tous les ressortissants des pays composants ces Unions.

Certaines lois nationales les ont même devancées en protégeant les droits des étrangers comme ceux des nationaux.

L'article 38 de la loi belge du 22 mars 1886 est ainsi conçu :

• Les étrangers jouissent en Belgique des divers droits garantis par la présente loi, sans que la durée de ceux-ci puisse, en ce qui les concerne, excéder la durée fixée par la loi belge. Toutefois, s'ils

viennent à expirer plus tôt dans leur pays, ils cesseront au même moment en Belgique. »

La loi luxembourgeoise contient une disposition analogue.

L'article premier du dahir marocain de 1916 va même plus loin, puisqu'il ne fait aucune discrimination entre les nationalités quant à la durée du droit :

« Le présent dahir a pour objet la protection du droit des auteurs, quelle que soit leur nationalité, sur leurs œuvres littéraires et artistiques. »

Il en est de même de la loi roumaine du 28 juin 1923 dont l'article premier est ainsi conçu :

« Le droit de propriété littéraire et artistique, c'est-à-dire la propriété des créations intellectuelles, est garanti en Roumanie, sans l'accomplissement d'aucune formalité ou enregistrement, et sans la constitution d'un dépôt quelconque, aussi bien aux Roumains qu'aux étrangers, d'une manière égale. »

Cette tendance à une unification universelle du droit d'auteur semblait ne devoir s'arrêter que par une réussite totale.

Cependant, elle se trouve réfrénée par les puissantes sociétés capitalistes qui exploitent les nouvelles inventions, la phonographie, la cinématographie, la radiodiffusion, dont l'objet est de fixer ou de répandre les œuvres intellectuelles.

Ces sociétés, comme toutes les sociétés commerciales, ont intérêt à payer la matière première au plus bas prix, et même à l'avoir pour rien, quand cela leur est possible.

Le prix ou la gratuité de la matière première qu'elles exploitent, c'est-à-dire les œuvres intellectuelles, dépendent

d'abord des lois nationales, suivant qu'elles étendent ou restreignent les conditions de la donation que leur créateurs en ont faite à la collectivité ; aussi ces sociétés présentes sur les gouvernements, de toute la puissance de leurs capitaux, pour leur faire restreindre ou supprimer à temps, à leur profit, les conditions de cette donation.

Cette tendance à soustraire les lois nationales aux règles générales posées par les conventions internationales, — notamment celle de Berne, — s'est jusqu'ici réalisée avec succès à plusieurs reprises :

En Suède, la protection du droit d'auteur durait 50 ans *post mortem* : par une loi du 30 mai 1919, le Parlement suédois a ramené cette durée à 30 ans. Ainsi, les héritiers des auteurs seront frustrés pendant 20 ans des redevances que leur auraient payées les industriels.

Sous l'influence de ses éditeurs, la Russie, même du temps des Tzars, n'a jamais adhéré à la Convention de Berne : c'est tout au plus si elle a consenti à signer quelques conventions de réciprocité, notamment avec la France. Il est si facile, et si profitable, d'exploiter les œuvres intellectuelles étrangères sans en rémunérer les auteurs !

Parmi les Etats nouveaux que la guerre a créés en Europe, il en est un, la Lettonie, qui n'a pas adhéré à cette convention, et qui, parait-il, s'en trouve bien.

Aussi a-t-elle suscité l'envie de sa voisine, l'Esthonie.

Le *Temps* a publié dans son numéro du 22 février 1933 la dépêche suivante :

« D'après le *Pærvaleht*, l'union des éditeurs et libraires esthoniens a présenté au Chef de l'Etat et aux Ministres des Affaires Etrangères, de l'Education Nationale et des Affaires Economiques une pétition demandant que l'Esthonie retire son adhésion à la Convention de Berne relative à la défense des droits d'auteurs.

« Selon les pétitionnaires, cette convention crée non seulement des difficultés à l'expansion des œuvres littéraires contemporaines, mais aussi au développement de la vie théâtrale et musicale.

« Le mémorandum des éditeurs fait état des avantages que son abstention d'adhérer à la Convention de Berne a acquis à la Lettonie. »

L'article 11 *bis* de la Convention de Berne, arrêté à Rome le 2 juin 1928, permet aux lois nationales d'instituer la licence obligatoire, du vivant même de l'auteur, pour l'utilisation de ses œuvres par la radiodiffusion.

La loi italienne du 14 du même mois a aussitôt institué cette licence obligatoire.

En Russie, comme c'est l'Etat qui exploite la radiodiffusion, la loi du 16 mai 1928 limite à 15 ans *post mortem auctoris* la durée de protection que la loi impériale portait à 50 ans, et permet à l'Etat d'utiliser les œuvres intellectuelles gratuitement dans beaucoup de circonstances. Il est vrai que, là, cette restriction du droit d'auteur a lieu au bénéfice de la collectivité, et non de sociétés privées.

Certaines lois nationales accordent la licence légale pour la reproduction des œuvres musicales par des instruments mécaniques, et restreignent ainsi singulièrement la portée du droit d'auteur en faveur des fabricants de ces instruments.

LES CONVENTIONS INTERNATIONALES

Dès l'instant que naissait, puis s'étendait, la notion d'une rémunération à attribuer aux auteurs, en raison du don de leurs œuvres à la collectivité, rémunération résultant des profits de leur exploitation, il était logique et juste d'étendre la possibilité de cette rémunération hors des frontières de l'Etat, où l'œuvre avait été produite pour la première fois. Ce résultat ne pouvait être obtenu que par des conventions de réciprocité, bilatérales d'abord, quasi-générales ensuite.

La première convention bilatérale fut signée à Turin le 28 août 1843 entre la France et la Sardaigne : ce fut la seule

du règne Louis-Philippe : par contre, les auteurs doivent beaucoup à Napoléon III.

Si ce n'est pas lui qui a eu l'idée de faire cesser le pillage de leurs œuvres par les éditeurs étrangers, pillage alors autorisé par les lois civiles de l'Europe, c'est lui qui a eu l'honneur de faire prendre à la diplomatie française la tête du mouvement qui a provoqué la conclusion des principales conventions d'Etat à Etat ; elles ont abouti de nos jours à la signature des Conventions Internationales qui régissent aujourd'hui le monde civilisé, à l'exception de la Russie des Soviets et de quelques Etats asiatiques.

La seconde convention de réciprocité pour la protection des œuvres intellectuelles est intervenue le 12 avril 1851 avec le Portugal ; elle est fort intéressante en ce qu'elle pose un certain nombre de règles, qui seront à peu près reproduites, avec quelques variantes plus ou moins importantes, par les conventions suivantes ; la troisième le 20 octobre avec le Hanovre ; la quatrième avec la Grande-Bretagne le 3 novembre de la même année.

En 1852, conventions avec le Duché de Brunswick le 8 août ; avec la Belgique le 22 août ; avec le Grand Duché de Hesse-Darmstadt le 18 septembre ; avec le Landgrave de Hesse-Hombourg le 2 octobre.

En 1853, conventions avec le Prince de Reuss (branche aînée) le 24 février ; avec le Duc de Nassau le 2 mars ; avec le Prince de Reuss (branche cadette) le 30 mars ; le 7 mai avec l'Electeur de Hesse ; avec le Grand-Duc de Saxe-Weimar le 17 mai ; avec le Grand-Duc d'Oldenbourg le 1^{er} juillet ; en décembre, avec les Princes de Schwarzbourg-Rudolstadt et de Schwarzbourg-Sonderhausen.

En 1854, conventions avec le Grand-Duc de Bade le 4 février, et le 3 avril avec le Prince de Waldeck-Pyrmont.

Le 29 mars 1855, convention à la Haye entre la France et les Pays-Bas.

Le 1^{er} mai 1861, convention avec la Belgique et le 6 avril avec la Russie.

Le 29 juin 1862, convention avec le jeune Royaume d'Italie, et le 2 août avec la Prusse, convention à laquelle adhéraient en 1865 les derniers petits Etats allemands, qui n'en avaient pas encore signé : Lippe-Deimold, Schauenbourg-Lippe, Anhalt-Dessau.

Le 30 juin 1864, convention avec la Suisse ;

Le 24 mars 1865, convention avec la Bavière ; le 24 avril avec le Wurtemberg ; le 11 décembre 1866, avec l'Autriche.

Enfin, le 29 juillet 1867, dernière convention avec le Pape pour les Etats Pontificaux.

L'élan donné par la France fut suivi par d'autres Etats qui passèrent entre eux des conventions de réciprocité analogues aux nôtres.

..

Le résultat fut un enchevêtrement tel, qu'on s'aperçut qu'il serait infiniment plus simple et plus avantageux de fondre toutes ces conventions particulières en une seule, à laquelle adhèreraient, sinon tous les Etats, du moins le plus grand nombre.

C'est ce qu'exposait le projet de loi déposé par le Ministère Freycinet, portant ratification de la convention signée à Berne le 8 septembre 1886 :

« Unifier les dispositions, les simplifier autant que possible, ou même les supprimer, lorsqu'elles ne présentent pas un caractère de nécessité absolue, tel est le but visé par la Convention d'Union.

« C'est à la suite d'une conférence privée convoquée à Berné sur l'initiative de l'Association Littéraire Internationale, que le Conseil Fédéral crut devoir soumettre au mois de Décembre 1883 à l'examen des diverses Puissances, un projet d'arrangement devant servir de base aux délibérations de leurs délégués pour la conclusion d'une convention d'union en cette matière. »

La Convention n'avait cependant pas pour résultat d'abroger les accords plus avantageux intervenus entre certains

Etats en particulier : c'est ce qui résulte de son Acte additionnel :

« La convention conclue à la date de ce jour n'affecte en rien le maintien des conventions actuellement existantes entre les pays contractants, en tant que ces conventions confèrent aux auteurs ou à leurs ayants cause, des droits plus étendus que ceux accordés par l'Union, ou qu'elles renferment d'autres stipulations qui ne sont pas contraires à cette convention. »

Les premiers Etats signataires furent la France, l'Allemagne, la Belgique, la Grande-Bretagne, l'Espagne, l'Italie, la Suisse, la Tunisie, Haiti et Libéria : y ont successivement adhéré tous les grands pays d'Europe, à l'exception de la Russie. Cette convention a été modifiée à Paris, le 4 mai 1896, à Berlin le 13 novembre 1908, enfin à Rome le 2 juin 1928.

Dans son dernier texte, l'article premier est ainsi conçu :

« Les Pays auxquels s'applique la présente convention sont constitués à l'état d'Union pour la protection des droits des auteurs sur leurs œuvres littéraires et artistiques ».

..

Une convention analogue a été signée à Montevideo le 11 janvier 1889 entre la République Argentine, la Bolivie, le Brésil, le Chili, le Paraguay, le Pérou et l'Uruguay. Toutes les républiques du Nouveau-Monde et le Canada ont successivement adhéré à cette convention, qui est à l'origine de l'Union Panaméricaine. Elle a été révisée à Mexico le 28 janvier 1902, à Rio-de-Janeiro le 23 août 1906, à Buenos-Ayres le 10 août 1910, à Santiago de Chili en mai 1922, enfin à la Havane le 11 février 1928.

Une modification fort importante a été introduite à Buenos-Ayres : l'article 16 de la Convention de Montevideo

autorisait à y adhérer les Nations qui n'avaient pas été parties à sa conclusion. Plusieurs Etats européens, dont la France, avaient profité de cette faculté. Elle a été supprimée pour l'avenir par la Convention de Buenos-Ayres, qui en a cependant conservé le bénéfice aux Etats adhérents à la Convention de Montevideo.

Une différence importante s'avère entre la Convention de Berne et les Conventions américaines.

La première assure aux auteurs des œuvres littéraires et artistiques une égale protection et une égalité de droits dans tous les pays de l'Union : au contraire, la Convention de Montevideo n'accorde aux auteurs, dans les Etats signataires, que les droits que leur accorde la loi de l'Etat où aura lieu la première publication de leurs œuvres.

La Convention de Buenos-Ayres a repris cette conception, en disposant que « la reconnaissance du droit de propriété obtenu dans un Etat, conformément à ses lois, produira de plein droit ses effets dans tous les autres ».

Il semble bien résulter de ce texte que, tandis que le droit d'auteur implique un statut « réel » dans la Convention de Berne, il relève du statut « personnel » dans les deux autres.

Cependant, jusqu'à présent, aucune interprétation autorisée n'a fixé ce point d'une façon définitive.

A part cette différence, plutôt théorique que pratique, les principales dispositions pour la protection du droit d'auteur se retrouvent dans tous ces instruments diplomatiques, et il semble que leurs légères divergences pourraient être applanies avec un peu de bonne volonté réciproque.

Dans cet esprit, la Conférence tenue à Rome en mai-juin 1928 a voté à l'unanimité le vœu suivant proposé par les délégations brésilienne et française.

« La Conférence :

« Considérant l'identité des principes généraux qui dominent, et des buts, vers lesquels tendent la Convention de Berne révisée à Berlin, puis à Rome, et la Convention signée par les Etats Américains à Buenos-Ayres en 1910, puis révisée à la Havane en février 1928 ;

« Constatant la concordance du plus grand nombre des dispositions de l'une et l'autre convention ;

« Emet le vœu, conformément aux suggestions émises par la Délégation du Brésil et la Délégation française, que, d'une part, les Républiques américaines signataires d'une Convention à laquelle les Etats non américains n'ont pas la possibilité d'adhérer, viennent, à l'exemple du Brésil, accéder à la Convention de Berne révisée à Rome, et que d'autre part, tous les gouvernements intéressés se concertent en vue de préparer une entente générale, ayant pour base les règles similaires des deux Conventions, et pour objet l'unification mondiale des lois protégeant les créations de l'esprit. »

L'Assemblée de la Société des Nations, tenue en septembre 1928, s'est associée à ce vœu en votant la résolution suivante :

« L'Assemblée, considérant l'identité des principes généraux de la Convention de Berne, révisée à Berlin, puis à Rome, et de la Convention signée par les Etats Américains à Buenos-Ayres en 1910, révisée à la Havane en 1928, prie le Conseil de faire procéder, par des organes compétents, aux études et consultations nécessaires pour envisager l'opportunité d'une entente générale ayant pour but l'unification internationale des lois et des mesures protégeant les créations de l'esprit, le tout en conformité avec le vœu émis par la Conférence de Rome pour la révision de la Convention de Berne relative au Droit d'auteur. »

Cette universalité est éminemment souhaitable, et il ne semble pas qu'elle doive rencontrer d'obstacles insurmontables (1).

(1) Voir Raymond WEISS. *Vers un Droit d'auteur universel*, Paris 1931.

LES TRIBUNAUX MIXTES INTERNATIONAUX

La Convention de Berne constitue une charte internationale infiniment précieuse pour la protection du droit d'auteur ; elle forme le droit international en Europe, au Japon, et dans les colonies des nations européennes, mais il lui manque un organisme juridictionnel pour appliquer ce droit harmonieusement, c'est-à-dire d'une manière uniforme, et en évitant les interprétations divergentes des juridictions nationales.

Cette constatation s'était imposée à l'attention de l'Institut de Droit International dès 1895 au cours de sa session à Cambridge.

Pour combler cette grave lacune, M. Raymond Weiss avait fait adopter au Congrès de l'Association Littéraire tenu au Caire, en décembre 1929, le vœu suivant :

« L'Association Littéraire et Artistique Internationale, connaissance prise de l'état actuel de la sanction juridictionnelle internationale du droit d'auteur, convaincue plus que jamais de la nécessité d'élaborer un système de recours assurant l'unité d'interprétation de la Convention et le respect des engagements pris, et s'inspirant du précédent déjà créé par la partie XIII des Traités de Paix en ce qui concerne la protection internationale du travail ouvrier, décide de continuer, en plein accord avec ses divers groupes nationaux, avec l'Institut International de Coopération Intellectuelle, et avec les diverses organisations nationales et internationales, l'examen de cette importante question en vue de ses prochains Congrès. »

Dans le Congrès suivant, tenu à Budapest en juin 1930, l'Association a, sur la proposition de l'auteur de cet ouvrage, émis un second vœu ainsi conçu :

« Le Congrès, considérant qu'il y a intérêt à faciliter la solution des litiges pouvant intervenir dans le domaine littéraire et artistique, émet le vœu que la Société des Nations invite les Etats à créer,

par des conventions internationales, des Tribunaux Mixtes Internationaux, pour juger les litiges d'ordre littéraire et artistique, nés entre leurs ressortissants ; que le siège de ces tribunaux soit établi à Berne ; qu'il comporte deux degrés de juridiction ; que les décisions prises soient exécutoires sans *exequatur* dans les pays signataires des conventions internationales à intervenir. »

Sans parler des avantages matériels considérables qu'elle apporterait aux plaideurs, par les économies de temps et d'argent qu'elle leur ferait réaliser, cette juridiction correspond, en droit, à une véritable nécessité, car la Convention d'Union est viciée dans son fonctionnement, tant qu'elle n'est pas assurée de trouver une interprétation identique par les différentes juridictions nationales, ce qui est pratiquement impossible (1).

LES CONVENTIONS INTERNATIONALES ET LES LOIS NATIONALES

Quelles sont les répercussions des Conventions Internationales, — et spécialement de la Convention de Berne, — sur la législation interne des pays contractants, soit lorsque la Convention est en contradiction avec les lois nationales (A), soit lorsqu'elle statue sur quelque point non réglé par les lois nationales (B) ?

A. Deux cas peuvent se présenter dans la première hypothèse :

- a) la convention est postérieure à la loi nationale ;
- b) la loi nationale est postérieure à la convention.

(1) La question sera vraisemblablement soumise à la prochaine conférence diplomatique qui doit se tenir à Bruxelles en 1935, et il faut espérer qu'elle sera résolue affirmativement, quelles que soient les modalités que comportera cette réalisation.

Les rapporteurs du projet de loi tendant à la ratification de l'Acte de Rome par la France, M. André Bréton à la Chambre, MM. Marcel Plaisant et Neuville au Sénat, sont tombés d'accord pour reconnaître l'opportunité de cette institution.

a) *Premier cas.*

Jusqu'à la loi de 1925 sur le dépôt légal, qui a formellement abrogé son article 6, la loi française de 1793 exigeait la formalité du dépôt de l'ouvrage édité pour l'exercice de l'action en contrefaçon.

L'article 4, § 2 du texte de la Convention, arrêté en 1908, dispose que la jouissance et l'exercice du droit d'édition *ne sont subordonnés à aucune formalité.*

Il est bien évident que cette disposition avait eu pour effet d'abroger implicitement cet article 6 de la loi française — aussi bien pour les Français que pour les étrangers.

Pour les étrangers, cela ne faisait pas question, puisqu'il s'agissait d'une convention internationale, promulguée en France par une loi française.

Cela ne pouvait pas non plus faire question pour les Français, car, décider que l'étranger n'aurait pas besoin de déposer son ouvrage pour poursuivre, en France, une contrefaçon, alors que le Français aurait été obligé de le faire, aurait eu pour conséquence d'accorder à l'étranger en France plus de droits que le Français n'en aurait eu lui-même.

Il paraît que la question se pose, dans le droit international le plus récent, de savoir si un étranger peut avoir, dans une nation, en vertu d'une convention internationale déterminée, plus de droits que le régnicole n'en a en vertu de sa loi nationale.

A un jurisconsulte romain, ou à un de nos vieux jurisconsultes français, l'idée seule que cette question pût se poser eût semblé relever de la pure démence. Le droit romain, en effet, ne connaissait le *pérégrin* que pour lui refuser le *jus connubii* et le *jus commercii*, c'est-à-dire tous les droits *civils*; notre droit coutumier ne connaissait l'*aubain* que pour attribuer sa succession au seigneur haut justicier sur la terre duquel il vivait.

Cependant le Parlement français a cru nécessaire de voter récemment une loi pour accorder aux Français *en France.*

des droits *civils* qu'une convention internationale accordait aux étrangers. C'est un précédent que nous estimons en tous points déplorable, car l'interprétation de l'article 11 du Code Civil suffisait.

Que dit cet article ?

« L'étranger jouira en France des mêmes droits *civils* que ceux qui sont ou seront accordés aux Français par les traités de la nation à laquelle cet étranger appartiendra ».

Or, le droit d'auteur est un droit *civil*.

L'impeccable logicien que fut M. de la Palisse aurait dit :

« Si l'étranger jouit en France, en vertu d'un traité, des *mêmes* droits *civils* que le Français à l'étranger, le Français jouit en France des *mêmes* droits *civils* que l'étranger dans son pays.

« Par conséquent, dès lors qu'une convention internationale, signée par la France, accorde certains droits *civils* à tous les ressortissants des pays signataires, elle les accorde *ipso facto* aux Français au même titre qu'aux étrangers » (1).

b) *Deuxième cas.*

Lorsque la loi nationale est postérieure à la convention, il est évident qu'elle a eu pour résultat d'abroger les stipulations de la Convention à l'égard des nationaux; mais a-t-elle eu pour effet de priver les étrangers des droits que leur reconnaissait la convention ?

Prenons un exemple :

Le § 1^{er} de l'article 11 de la Convention de Berne dispose que ses stipulations s'applique à l'exécution publique des ouvrages des auteurs, — sans prévoir une faculté, pour

(1) Pour soutenir la thèse contraire, on a cité en exemple les Capitulations accordées aux Français, dans un intérêt économique, par le Sultan turc Soliman le Magnifique : ces conventions, étendues par la suite par la Porte Ottomane à toutes les nations européennes, accordaient à ces étrangers des privilèges de juridiction et des exemptions d'impôts, — mais elles ne leur accordaient aucun droit *civil*, — à plus forte raison, un droit *civil* qu'elles auraient refusé aux sujets ottomans. Cette assimilation est donc absolument erronée.

les lois nationales, de restreindre l'étendue du droit d'exécution.

Cependant l'article 14 de la loi polonaise du 26 mars 1926 accorde la licence légale pour l'exécution publique des œuvres musicales au cours de conférences, si les auditions sont gratuites.

Cette disposition est en contradiction manifeste avec l'article 11, qui autorise l'auteur à interdire toute exécution de son œuvre; elle a donc pour résultat d'abroger, *pro parte in qua*, la stipulation de l'article 11.

Le droit d'exécution des auteurs polonais sera sans conteste limité dans cette mesure. En sera-t-il de même du droit des auteurs étrangers appartenant aux pays co-contractants?

Décider que le droit de l'auteur étranger ne serait pas limité, — en Pologne, — par la loi polonaise dans la même mesure que le droit de l'auteur polonais, serait donner plus de droit à l'étranger qu'au Polonais, — conséquence que nous repoussons.

Mais, dira-t-on, ce serait la violation d'une convention internationale: c'est évident. Mais lorsque certaines dispositions d'une convention internationale, — ou même d'une loi nationale, — aboutissent à des conséquences contraires aux principes généraux du droit et de l'ordre public, ces dispositions doivent être amendées, pour leur application, dans toute la mesure où elles heurtent ces principes.

Il est donc à désirer que, lors de la prochaine révision de la Convention de Berne, des dispositions précises donnent aux législations nationales, la faculté de déroger dans une certaine mesure à ses stipulations de nature à les heurter.

B. Lorsque la convention internationale préexiste aux lois nationales, elle en tient lieu, par le fait de sa promulgation. Le fait s'est produit pour la République de Libéria et pour la Tunisie, signataires toutes les deux de la Convention de Berne en 1886, alors qu'elles n'avaient pas encore de loi sur le droit d'auteur (La loi tunisienne est du 15 juin 1889).

Lorsque la convention internationale dispose sur un point que n'a pas réglé la loi nationale, elle doit s'appliquer, pour la même raison, à savoir que *par le fait de sa promulgation*, elle est devenue une loi nationale.

Par exemple, beaucoup de lois nationales ne protègent pas encore explicitement le droit moral, reconnu en 1928 par la Convention de la Havane et l'Acte de Rome.

Les Tribunaux des pays signataires de ces conventions doivent, sans conteste, en appliquer les dispositions relatives au droit moral, et il serait inadmissible qu'une juridiction quelconque d'un de ces pays refusât à l'auteur l'exercice du droit moral.

LA LOI CANADIENNE DE 1931

Dans son article 10 la nouvelle loi canadienne du 11 juin 1931 semble, sur certains points, ne tenir aucun compte de la Convention de Berne, à laquelle le Canada a cependant adhéré.

« Chaque association, société ou compagnie exerçant au Canada des opérations qui consistent à acquérir des droits d'auteur sur des œuvres musicales ou dramatico-musicales, ou les droits d'exécution qui en dérivent, et des opérations qui consistent à émettre ou à accorder des licences pour l'exécution, au Canada, d'œuvres musicales, ou dramatico-musicales, sur lesquelles un droit d'auteur subsiste, doit périodiquement déposer chez le Ministre, au Bureau du Droit d'auteur :

« a) Des listes de toutes les œuvres musicales et dramatico-musicales à l'égard desquelles cette association, société ou compagnie réclame l'autorité d'émettre ou d'accorder des licences d'exécution, ou de percevoir des honoraires, des redevances ou des tantièmes, pour l'exécution de ces œuvres au Canada ; -

« b) Des états de tous honoraires, redevances ou tantièmes que pareille association, société ou compagnie se propose de percevoir,

de temps à autre, ou à n'importe quelle époque que ce soit, en paiement de l'émission ou de l'octroi de licences couvrant l'exécution de ces œuvres au Canada.

« Lorsque le Ministre est d'avis, à la suite d'une enquête, et d'un rapport d'un commissaire nommé sous l'autorité de la loi des enquêtes, que pareille association, société ou compagnie, qui exerce au Canada une notable prépondérance sur les droits d'exécution d'œuvres musicales ou dramatico-musicales protégées par un droit d'auteur, refuse indûment d'émettre ou d'accorder des licences couvrant l'exécution de ces œuvres au Canada, ou se dispose à percevoir des honoraires, redevances ou tantièmes *excessifs* en paiement de l'émission ou de l'octroi de ces licences, ou exerce d'autre manière ses opérations au Canada, d'une façon considérée comme préjudiciable aux intérêts du public, alors et en pareil cas, le Gouverneur en son Conseil, sur recommandation du Ministre, est autorisé à *reviser ou autrement déterminer*, à l'occasion, les honoraires, redevances ou tantièmes que telle association, société ou compagnie pourra légalement réclamer en justice, ou percevoir pour les licences émises ou accordées par elle, et couvrant l'exécution de toutes ces œuvres ou de quelqu'une de ces œuvres au Canada.

« Cette association, société ou compagnie ne sera recevable à réclamer en justice ou à percevoir aucun des honoraires, redevances ou tantièmes en paiement des licences couvrant l'exécution de toutes ou de l'une ou l'autre des œuvres susdites au Canada, qui n'auront pas été déclarées dans les listes déposées périodiquement par elle au Bureau du droit d'auteurs, selon les prescriptions de la présente loi, non plus que des honoraires, redevances ou tantièmes plus élevés que ceux qui auront été spécifiés dans les états ainsi déposés par elle ou qui auront été révisés ou autrement fixés par arrêté du Gouverneur en son Conseil ».

Ainsi, ces dispositions :

1° privent de toute rémunération les auteurs dont les œuvres n'auraient pas été comprises dans les listes prévues — ce qui est une contradiction formelle à l'article 4 de la Convention de Berne qui supprime toute formalité pour la protection du droit d'auteur ;

2° font intervenir le Gouvernement dans le secret des

affaires des auteurs en obligeant les sociétés de perception à déclarer les rémunérations perçues ;

3° soumettent les œuvres visées à la licence obligatoire, — non plus dans certains cas déterminés, comme plusieurs lois nationales le font déjà, — mais d'une manière générale et absolue.

Ces dispositions violent manifestement quelques-unes des plus importantes stipulations de la Convention de Berne.

Il n'y a pas au Canada, comme aux Etats-Unis, une Cour Suprême pour réformer les lois injustes : aussi ne voit-on qu'un recours à la Cour Internationale de Justice de la Haye qui pourrait obliger le Gouvernement canadien à respecter la Convention qu'il a signée.

Mais ce recours n'est ouvert qu'aux Gouvernements, et les particuliers, — en l'espèce les sociétés de perception, — n'ont pas accès à cette haute juridiction.

Il faudrait donc qu'un ou plusieurs Gouvernements prisent en main la défense de leurs nationaux, auteurs d'œuvres musicales ou dramatico-musicales, pour saisir la Cour de la Haye.

**

L'exemple donné par la loi canadienne n'a pas été perdu pour le groupe socialiste de la Chambre des députés français.

Sous l'influence conjuguée du Syndicat des Limonadiers et des grandes firmes de construction d'instruments mécaniques, tous les députés composant ce groupe ont déposé une proposition de loi, tendant à instituer la licence obligatoire — non plus seulement pour les œuvres musicales, *mais pour toutes les œuvres intellectuelles* (1).

(1) Voici le texte de cette extraordinaire proposition de loi qui tend à dépouiller de leurs droits des travailleurs intellectuels au profit des patrons de cafés et de magasins et d'importants capitalistes.

N° 702

CHAMBRE DES DÉPUTÉS

Quinzième Législature.

2^e SESSION EXTRAORDINAIRE DE 1932

Annexe au procès-verbal de la séance du 25 octobre 1932.

PROPOSITION DE LOI

tendant à modifier les textes des lois des 19 janvier 1791 et 24 juillet 1793 et à instituer une *réglementation* de la *perception* des *droits d'auteur*.

(Renvoyée à la Commission de l'enseignement et des beaux-arts).

Présentée par

MM. Albert INGHELS, ALBERTIN, AMBROSINI, ANDRAUD, Vincent AURIOL, Charles BARON, Edouard BARTHE, BARTHÉLEMY, BASQUIN, BAYLET, BEDOUCE, BELTREMIEUX, Camille BENASSY, BÉRENGER, BESNARD-FERRON, BLANCHO, Léon BLUM, BOUDET, HENRY BOULAY, BOUTET, BRACKE, René BRUNET, BUISSET, CABANNES, CAMBOLIVES, CAMIER, CARMAGNOLLE, CASTAGNEZ, CASTANET, CAYREL, CAZALET, CHAUSSY, CHOMMETON, CHOUFFET, COCHET, COMPÈRE-MOREL, COUTEAUX, DÉAT, DEBREGEAS, DELCOURT, DESCHIZEAUX, DORMOY, DUPRÉ, EYBARD, Jean FÉLIX, FÉVRIER, FIANCETTE, FIE, FIEU, FONTANIER, FROMENT, FROSSARD, FROT, GARDIOL, Félix GOVIN, GOUJON, GOUNIN, GRAZIANI, Arsède GROS, Louis GROS, HUSSEL, HYMANS, JARDEL, JARDILLIER, LAFAYE, Ernest LAFONT, LAGRANGE, LAGROSILLIÈRE, LASSERRE, LAVILLE, LEBAS, LEBEL, LEBRET, LENGREND, LE ROUX, L'HEVEDER, Jean LONGUET, LOUART, LUQUOT, MAES, MARQUET, MARSAIS, MASSON, MAUGER, MISTRAL, Jules MOCH, MONNET, MONTAGNON, Fernand MORIN, Marius MOUTET, NOUELLE, PARAYRE, Albert PAULIN, PAYRA, Paul PERRIN, PLANCHE, PRINGOLLIET, RAMADIER, RAUZY, RAVANAT, RENAUDEL, Auguste REYNAYD, RIFFATTERRE, RIVES, RIVIÈRE, ROCHE, Maxence ROLDES, Hubert ROUGER, ROUS, René RUCKLIN, SALENGRO, SALETTE, Léonce SALLES, Albert SEROL, SILVESTRE, SIMOUNET, SIXTE-QUENIN, SPINASSE, Henri TASSO, THIVRIER, THOMAS, FONNELLIER, TRIGOTTEAUX, VALIÈRE, VARDELLE, Alexandre VARENNE, VASSAL, Raymond VIDAL, VOIRIN, Georges WEILL.

Députés.

EXPOSÉ DES MOTIFS

Messieurs,

Les sociétés des auteurs perçoivent comme bon leur semble, surtout en matière musicale, des taxes dont les taux n'ont d'autre justification que le caprice de leurs agents.

Dans la pratique, ces droits se présentent comme l'application sans contrôle d'une sorte de privilège reconnu malheureusement par la loi, et consacré par une jurisprudence constante. Ils varient suivant les régions, les localités, chaque client. Ils sont accompagnés de procédés d'investigations particulièrement exorbitants et vexatoires. Ils donnent lieu à des récriminations tout à fait justifiées et heurtent le simple bon sens.

L'assujetti ignore même si la matière frappée est bien sujette à perception dans l'incapacité où il est de contrôler si elle n'est pas tombée dans le domaine public.

En matière de T. S. F., particulièrement, il apparaît comme exagéré d'admettre qu'une œuvre soit taxée autrement qu'à l'émission.

Il est certain que les sociétés des auteurs jouissent d'un monopole sans limite.

C'est pourquoi nous estimons qu'il y a lieu de le réglementer et proposons pour ce faire le texte suivant :

PROPOSITION DE LOI

Article 1^{er}.

Les auteurs, compositeurs, leurs héritiers ou ayant droits ne pourront refuser la production de leurs œuvres aux personnes qui se seront engagées à acquitter les droits y afférents.

Article 2.

La perception de ces droits, déterminés dans un tarif établi par une commission nationale, sera contrôlée par cette commission.

Article 3.

Les droits seront perçus seulement sur les auditions données dans des lieux publics essentiellement destinés à des spectacles ou représentations, avec entrée payante, à l'exclusion des magasins, cafés, estaminets, etc. . . , qui ne donnent pas des auditions annoncées préalablement par affiches ou tous autres moyens de publicité.

Article 4.

En matière de téléphonie sans fil, les droits seront perçus à l'émission.

Article 5.

Un règlement d'administration publique, dont l'élaboration relèvera du Ministère de l'Éducation Nationale, Sous-Secrétariat des Beaux-Arts, déterminera la composition de la commission nationale chargée de l'établissement du tarif et de son contrôle.

Article 6.

Les dispositions des lois des 19 janvier 1791 et 24 juillet 1793 sont abrogées en tant qu'elles sont contraires à la présente loi.

Les auteurs de cette proposition de loi ne se sont d'ailleurs pas souciés de la Convention de Berne, et ne se sont certainement pas demandé quelles répercussions internationales pourrait avoir leur loi, si elle était votée, — car elle aurait nécessairement pour résultat de dépouiller, du même coup les auteurs étrangers en même temps que les français.

Il faut espérer que le Parlement laissera cette proposition devenir caduque : c'est le meilleur sort qu'on puisse lui souhaiter.

LES TROIS CONCEPTIONS DU DROIT D'AUTEUR

La tendance à l'unification universelle du droit d'auteur a coïncidé avec l'abandon de la notion de propriété par la plupart des juristes qui se sont occupés de la question.

A l'exception de quelques rares lois de pays d'inspiration française, telles que le dahir marocain et la loi roumaine de 1923, on ne trouve plus dans les lois étrangères promulguées depuis le début du siècle, l'expression « propriété littéraire et artistique ».

La Convention de Berne ne l'emploie plus, ni la loi allemande du 19 juin 1901, ni la loi des Etats-Unis du 9 mars 1909, ni la loi anglaise du 16 décembre 1911, ni la loi hollandaise du 23 septembre 1912, ni la loi autrichienne du 13 juillet 1920, ni la loi italienne du 7 novembre 1925, ni la loi polonaise du 29 mars 1926, ni la loi tchéco-slovaque du 24 novembre 1926, ni la loi yougoslave du 26 décembre 1929, ni les lois soviétiques du 30 janvier 1925 et du 16 mai 1928.

Il n'en est plus question dans le projet de la nouvelle loi allemande, ni dans le projet de loi-type de l'Association Littéraire et Artistique Internationale, rédigé par M. Georges Maillard.

Les inventions nouvelles, ayant pour objet l'exploitation des œuvres intellectuelles, ont enfin posé une série de questions qui ont achevé d'ébranler la notion de propriété.

La plus brûlante de ces questions était celle de savoir si les lois nouvelles permettaient aux auteurs de faire valoir leurs droits sur ces nouveaux modes d'exploitation.

A propos de la radiodiffusion, M. Willy Hoffmann a très pertinemment distingué deux groupes de lois nationales, d'après leur concept du droit d'auteur (1).

Le premier comprend les lois s'inspirant de la conception française, qui considère le droit d'auteur comme une propriété, dont le fondement se trouve dans le droit naturel ou des gens, mais dont l'exploitation est réglementée par le droit civil. Les législations qui s'en inspirent sont celles de la Belgique, de la Hongrie, du Maroc, de la Roumanie, etc.

Le second groupe considère le droit d'auteur, non comme un droit naturel, préexistant aux lois nationales, qui se seraient bornées à le reconnaître et à le sanctionner, mais « comme le résultat total de quelques droits exclusifs, limitativement énumérés par le législateur ». De cette conception relèvent les lois de l'Allemagne, de l'Autriche, de l'Italie, du Japon, de la Pologne, de la Tchéco-Slovaquie, de la Yougoslavie.

Conformément aux lumineuses démonstrations de trois Conseillers à notre Cour de Cassation, Renouard en 1838, Lepelletier en 1888, Ambroise Colin en 1902, — pour ne parler que de ces juristes français, — nous croyons avoir suffisamment prouvé l'inexactitude de la notion de la conception française de propriété (2). Nous n'y reviendrons donc pas.

La conception du second groupe, — dont nous croyons pouvoir attribuer l'origine à l'Allemagne, — se rapproche de la réalité, en ce qu'elle écarte résolument la notion de propriété, pour adopter celle de droits attachés à la personne conférés par des lois civiles successives.

Cependant cette conception a le tort de ne pas tenir compte du fait naturel unique, que constitue la création intellec-

(1) Rapport au Congrès de l'Association Littéraire et Artistique Internationale tenu à Budapest en 1930.

(2) Voir tome I : *Les Principes*.

tuelle, projection d'une partie de la personnalité de l'auteur dans le monde extérieur.

La conception française, — qui a le tort de confondre ce fait naturel avec un *droit naturel*, — a le mérite de constater que son unité doit conférer à l'auteur la *virtualité d'un droit d'ensemble* sur sa création, — ce que ne fait pas la conception allemande.

Nous croyons avoir démontré l'exactitude de la conception de Renouard, écrivant que, par la publication de l'œuvre, le contrat consommé entre l'auteur et le public constitue une *donation irrévocable*.

Les lois conférant à l'auteur certains droits sur son œuvre ne pouvaient donc qu'apporter des restrictions à cette donation, restrictions qui en constituent les conditions.

Ces résultats ne pouvaient être obtenus que par le droit *civil* et non par le droit naturel.

Si la conception allemande a le tort de méconnaître l'origine unique du droit d'auteur, elle a le mérite de constater, — conformément à l'Histoire, — que ces conditions n'ont été posées que *par des lois successives*, et en quelque sorte par à-coups.

Cela n'empêche pas le fait naturel de la création de l'œuvre de dominer toute la question ; et de faire aujourd'hui du droit d'auteur une *synthèse*, un ensemble complet, contenant *en puissance*, toutes les possibilités de son exercice.

*
**

Nous sommes ainsi amené à une troisième conception du droit d'auteur, qui concilie les deux premières.

Comme la française, elle constate l'unité d'origine du droit d'auteur, né de la création de l'œuvre, — mais en exclut la notion de propriété.

Comme la conception allemande, elle constate une série de droits *personnels* conférés à l'auteur par des lois succes-

sives, mais en en reconnaissant la synthèse contenue en puissance dans l'unité de leur origine.

Cette troisième conception est d'ailleurs la seule qui s'harmonise complètement avec celle du droit moral.

En effet, le concept de droit moral est inconciliable avec la conception française de « propriété ». On ne conçoit pas en effet un démembrement de la propriété, dont un élément serait purement moral, laissant subsister un droit moral sur un « bien » aliéné. On le conçoit d'autant moins, que ce droit moral pourra s'exercer même à l'encontre du propriétaire du support matériel de l'œuvre (1).

D'autre part, le droit moral s'exerce *sur l'ensemble* des droits nés de la création et de la publication de l'œuvre. Il est donc également inconciliable avec la conception allemande de droits successifs, *complètement indépendants* les uns des autres.

La loi civile pourrait poser ainsi les principes qui se dégagent de cette conception :

« La création de toute œuvre intellectuelle confère à son auteur, sur cette création, un droit réel, sui generis, attaché à sa personne, inaliénable, comportant le droit moral d'en faire, notamment, respecter l'intégrité, et le droit pécuniaire, de tirer profit de son exploitation, sous quelque forme que ce soit, conformément aux règles posées par la loi. »

*
**

Comme toute activité humaine, l'exercice du droit pécu-

(1) M. Mario Rouston, ancien Ministre de l'Instruction Publique, a déposé, en 1931, un projet de loi tendant à faire respecter le droit moral des architectes. Ce projet de loi est inspiré par un vœu de la Confédération des Travaillleurs Intellectuels ainsi conçu :

« Toute collectivité, utilisant pour l'édification de monuments publics, le concours financier de l'Etat, des Départements ou des Communes, sera tenue d'apposer, sur ces monuments, le nom des artistes qui les ont conçus, ou qui ont présidé à leur édification, sauf opposition des artistes.

« Dans le délai d'un an à compter de la promulgation de la présente loi, les collectivités, ayant élevé des monuments dans les conditions ci-dessus, seront tenues d'y apposer les noms des auteurs. »

naire peut présenter des inconvénients. Il est certain que l'attrait des bénéfices, que procure l'exploitation du droit d'auteur, peut inciter certains esprits médiocres à y trouver une source de profits, et qu'il aurait mieux valu qu'ils consacraient leur activité au commerce, par exemple.

Un des plus puissants penseurs de notre époque, M. Georges Deherme, s'inspirant d'Auguste Comte, voit dans la reconnaissance du droit d'auteur un véritable fléau :

« Le régime matérialiste et corrompeur du profitariat intellectuel, écrit-il, et de la prétendue « propriété littéraire », a généralisé la simonie et provoqué une pernicieuse et honteuse prostitution de l'esprit.

« Cet asservissement de l'Intelligence à l'Argent et au Nombre est le principal obstacle à la liberté spirituelle, à la régénération des opinions et des mœurs, qui, seules, peuvent sauver encore la civilisation occidentale.

« Rompant donc avec des errements mortels, nous autorisons, nous sollicitons même, la reproduction partielle ou totale, littérale ou interprétative, de tout ce qui est publié dans ces cahiers, et sans condition d'aucune sorte, fut-ce d'indication de source » (1).

Cette attitude se comprend de la part d'un philosophe qui tient, avant tout, à répandre et à faire partager ses idées. Elle se justifie moins de la part de créateurs, dont les œuvres n'ont pas le même objet. Et puis, elle suppose une fortune ou une situation indépendante.

Il reste, heureusement, assez de créateurs, dont le gain n'est pas le mobile déterminant, et il nous semble fort heureux que ce subsidiaire, — le gain, — vienne au contraire leur assurer un peu d'indépendance et de bien-être, — et même quelquefois la fortune.

Les Puissants du jour ont toujours su se soumettre les créateurs : l'*Enéide* est le résultat d'une commande d'Auguste, *Pantagruel* d'une commande de François I^{er} ; la Mar-

(1) La Coopération des Idées.

quise de Pompadour a fait éclore des chefs-d'œuvre de peinture, de sculpture, d'architecture. Faut-il le regretter ?

Le malheur c'est que les Puissants « du jour d'aujourd'hui », — comme ils disent, — sont représentés par des financiers ou des comitards de sous-préfecture, sans instruction, sans intelligence, sans goût, sans patriotisme et sans cœur.

D'ailleurs, on peut constater que les auteurs leur sont en général, moins soumis qu'à ceux qui les exploitent.

Pour ne parler que de morts de notre époque, croit-on que Victor Hugo, Renan, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam (1), Baudelaire, Jules Lemaitre, Anatole France, aient été asservis par les uns ou les autres ?

Si Massenet a délayé son talent dans des œuvres médiocres, pondues en séries, qui lui ont beaucoup rapporté, peut-on en dire autant de Wagner, de Berlioz, de Reyer, de Gounod, de Bizet, de Delibes ?

Les labours de ces grands artistes ont été plus ou moins « payés ». Mais ils ne les ont pas accomplis pour cela.

Et, puisque, par la force des choses, leurs ouvrages devaient « rapporter de l'argent », fallait-il en laisser tous les bénéfices aux seuls éditeurs, comme cela se passait avant les arrêts du Conseil du Roi et nos lois révolutionnaires ? Ce serait la conséquence inévitable de la théorie du désintéressement absolu préconisé par M. Deherme.

(1) Une anecdote, dont Villiers de l'Isle-Adam a été le héros, confirme l'exactitude de cette vue. Après l'apparition de la *France Juive* d'Edouard Drumont, le baron de Rothschild se préoccupa de trouver un écrivain de talent, qui put y répondre. Villiers de l'Isle-Adam était très pauvre. Le baron le savait : il lui dépêcha un émissaire qui le trouva dans une petite chambre d'hôtel garni. L'envoyé du baron lui exposa le désir du puissant financier, et termina en lui disant : « Bien entendu, vous fixerez vous-même le prix ».

Villiers lui répondit : « Mais, monsieur, le prix est fait depuis Judas : Trente deniers ». L'envoyé du baron partit sans insister.

Mais le volume a été écrit par un économiste distingué : il s'appelle : *Israël devant les nations* ».

La jurisprudence de la Cour de Cassation

Notre Cour de Cassation se refuse obstinément à s'inspirer des opinions des plus éminents de ses membres qui ont condamné la notion de propriété. Ossifiée dans l'interprétation la plus étroite de la lettre de nos lois révolutionnaires, elle semble subir une véritable hypnose en face de cette notion, à peu près universellement abandonnée, et continue à en tirer des conséquences qui contredisent souvent l'équité et quelquefois le bon sens (1).

Force nous est de constater que, jusqu'ici, les auteurs finissent presque toujours par avoir tort devant elle, et que le droit d'auteur ne lui semble digne d'être protégé que lorsqu'il est passé à des cessionnaires, commerçants sérieux, établis, patentés, qui, eux, Dieu merci, ne sont ni des artistes, ni des journalistes, et qui, l'ayant acheté et payé, semblent lui avoir, enfin, conféré le caractère éminemment respectable « propriété ».

En effet, la plupart des bourgeois, — et nos magistrats sont des bourgeois, — considèrent les auteurs comme une sorte de baladins, préposés par la Nature à leurs divertissements, — et même quelquefois, — à leur instruction.

Il ne faut pas croire que cette affirmation soit une boutade. Hector Berlioz, — dont la famille, de bonne bourgeoisie, rêvait de faire un médecin, — rapporte dans ses *Mémoires* une conversation avec une de ses tantes :

« A vous entendre, chère tante, vous seriez fâchée, je crois, que Racine fut de votre famille ? »

(1) Arrêt Gros, Chambres réunies, 27 mai 1842; Arrêt Samson, Chambre civile, 23 février 1847; Arrêt Lecocq, Chambre civile, 25 juin 1902; Arrêt Spont, Chambre civile, 27 juin 1916; Arrêt Hachette, Chambre criminelle, 19 mars 1926; Arrêt héritiers des auteurs, Chambre civile, 10 novembre 1930.

Et la tante de répondre :

« Eh ! mon ami, la considération avant tout ! »

Les sentiments de sa mère étaient les mêmes :

« Ma mère, écrit-il, était persuadée qu'en me livrant à la composition musicale, je mettais le pied sur une route conduisant à la déconsidération dans ce monde et à la damnation dans l'autre. »

Pour le détourner de sa vocation artistique, sa mère se jeta à ses pieds. Et comme il résistait, elle lui dit :

« Tu as pu, sans te laisser fléchir, voir ta mère à tes pieds. Eh bien, pars ! Va te traîner dans les fanges de Paris, déshonorer ton nom, nous faire mourir, ton père et moi de honte et de chagrin (1). »

Pour ces baladins, les bourgeois estiment que toute aumône doit être suffisante. C'est un état d'esprit qui a été bien joliment constaté par Meilhac et Halévy dans la *Belle Hélène*. Au premier acte, Agamemnon, inaugurant un concours consacré aux choses de l'intelligence, termine ainsi son discours liminaire :

« Le vainqueur recevra des mains de la Reine une couronne de pin. J'avais d'abord pensé à une couronne d'or... Mais je me suis dit : « Pour des gens d'esprit, du pin (ou du pain) c'est bien assez. »

La plupart des arrêts de la Cour de Cassation semblent bien refléter cet état d'esprit.

LES OEUVRES PROTÉGÉES

Dans son dernier texte, l'article 2 de la Convention de Berne, résumant en quelque sorte sur ce point les dispositions des lois nationales, définit les œuvres protégées :

(1) *Mémoires*. Tome 1, pages 50 et 51. Paris 1878.

« Les termes « œuvres littéraires et artistiques » comprennent toutes les productions du domaine littéraire, scientifique et artistique, quel qu'en soit le mode ou la forme d'expression, telles que : les livres, brochures, et autres écrits ; les conférences, allocutions, sermons et autres œuvres de même nature ; les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, les œuvres chorégraphiques et les pantomimes, dont la mise en scène est fixée par écrit ou autrement ; les compositions musicales avec ou sans paroles ; les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure et de lithographie ; les illustrations, les cartes géographiques ; les plans, croquis, et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la typographie, à l'architecture et aux sciences.

« Sont protégés comme des ouvrages originaux, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale, les traductions, adaptations, arrangements de musique et autres reproductions transformées d'une œuvre littéraire ou artistique, ainsi que les recueils de différentes œuvres.

« Les pays de l'Union sont tenus d'assurer la protection des œuvres mentionnées ci-dessus.

« Les œuvres d'art appliquées à l'industrie sont protégées autant que permet de le faire la législation intérieure de chaque pays ».

La rédaction de cet article, arrêtée en 1908, ne mentionnait pas les œuvres orales : elles y furent comprises, en 1928, grâce à l'initiative de la jeune Société des Orateurs et Conférenciers, fondée à Paris en 1925 par M. Gabriel Timmory, et du Comité International de la Parole, présidé par Mlle Hélène Vacaresco.

Les Conventions américaines définissent à peu près dans les mêmes termes les œuvres protégées, mais ne mentionnent pas expressément les œuvres orales : elles sont cependant tacitement comprises dans leur énumération générale des œuvres intellectuelles.

Cela résulte de la formule employée par l'article 6 de la Convention de Montevideo :

« Toute production littéraire ou artistique qui pourrait être publiée par n'importe quel mode d'impression ou de reproduction ».

La formule employée par l'article 2 de la Convention de Buenos-Ayres n'est pas moins compréhensive :

« Enfin toute production qui puisse se publier par le moyen de la presse et de la reproduction ».

..

Notre loi du 11 mars 1902 a complété celle de 1793, en ajoutant les architectes, les statuaires, les sculpteurs et dessinateurs d'ornements, aux auteurs d'écrits en tout genre, aux compositeurs de musique, aux peintres et aux dessinateurs. Elle a ajouté le paragraphe suivant pour protéger les œuvres d'art appliqué à l'industrie :

« Le même droit appartiendra aux sculpteurs et dessinateurs d'ornements, quels que soient le mérite et la destination de l'œuvre ».

Elle a laissé subsister cependant une lacune en ne protégeant pas les œuvres orales au même titre que les autres œuvres intellectuelles.

Les œuvres orales.

La jurisprudence a comblé cette lacune en appliquant la loi de 1793 aux contrefaçons des œuvres orales.

NOTE. — Les Conventions américaines comprennent les œuvres photographiques dans leur énumération des œuvres protégées ; la Convention de Berne leur consacre spécialement l'article 3 :

« La présente Convention s'applique aux œuvres photographiques et aux œuvres obtenues par un procédé analogue à la photographie. Les pays de l'Union sont tenus d'en assurer la protection ».

Nous ne pensons pas que l'œuvre photographique puisse être logiquement comprise dans la définition de l'œuvre intellectuelle « projection d'une partie de la personnalité de l'auteur dans le monde extérieur ». Nous ne parlerons donc pas davantage de la photographie dans cet ouvrage.

Le photographe nous semble en effet beaucoup moins assimilable à l'auteur qu'à l'éditeur.

Certaines lois étrangères nous avaient depuis longtemps devancés sur ce point.

Le roi d'Angleterre Georges IV avait promulgué le 9 septembre 1835 un Acte spécialement consacré aux œuvres orales :

« Quiconque, au moyen de la sténographie, ou de toute autre écriture, se sera procuré ou fait une copie des œuvres émises oralement et les aura publiées ou fait publier... sans le consentement de l'auteur, ou de son ayant droit, et quiconque aura sciemment vendu, publié, mis en vente, ou fait mettre en vente cette œuvre, sera passible de la confiscation des exemplaires imprimés et d'une amende d'un penny par chaque feuille trouvée en sa possession, imprimée, lithographiée ou copiée ».

La moitié de l'amende était attribuée à Sa Majesté et l'autre moitié au plaignant. Cependant la loi ne s'appliquait pas aux cours des professeurs faits dans une Université, dans une école ou un collège publics ou par des personnes qui y seraient obligées en vertu d'une donation ou d'une fondation (1).

La première loi d'ensemble, « destinée à protéger contre la contrefaçon et l'imitation des œuvres de science et d'art », la loi prussienne du 11 juin 1837, dans son article 3, qualifiait expressément, « contrefaçon », l'impression, faite sans l'approbation de l'auteur, de sermons ou de cours professés oralement ou écrits par un des auditeurs, soit que la publication ait été faite sous le véritable nom de l'auteur, soit qu'elle ait été faite sans son nom (2) ».

Aujourd'hui, la plupart des lois nationales assimilent les œuvres orales aux autres œuvres intellectuelles, et leur accordent la même protection. Cette protection comporte cependant une importante exception qui s'applique aux discours politiques, aux réquisitoires et plaidoiries.

(1) Traduction publiée par RENOARD. *O. c.*, t. I, p. 238.

(2) RENOARD. *O. c.*, t. I, p. 269.

Les Conventions américaines imposent la licence légale à ces œuvres :

La Convention de Montevideo, par son article 8 :

« Peuvent être publiés dans la presse périodique, sans nécessité d'aucune autorisation, les discours prononcés ou lus dans les assemblées délibérantes, devant les tribunaux de justice et dans les réunions publiques ».

La Convention de Buenos-Ayres, par son article 10 :

« Par la presse périodique, et sans qu'il soit besoin d'aucune autorisation, il pourra être publié les discours prononcés ou lus dans les assemblées délibérantes, devant les tribunaux de justice ou dans les réunions publiques, sans autres limites que les dispositions légales internes de chaque Etat à ce sujet ».

Cette faculté n'est donnée qu'à la presse périodique, et n'importe qui ne peut pas s'emparer d'une plaidoirie, par exemple, pour la publier contre la volonté de son auteur, ce que permet le premier paragraphe de l'article 2 bis de la Convention de Berne en l'absence de dispositions formelles des lois nationales :

« Est réservée à la législation intérieure de chaque pays de l'Union la faculté d'exclure partiellement ou totalement de la protection prévue à l'article précédent, les discours politiques et les discours prononcés dans les débats judiciaires ».

Les œuvres d'art appliqué à l'industrie.

La loi du 11 mars 1902, complétant l'article premier de la loi de 1793, avait justement étendu sa protection « aux sculpteurs et dessinateurs d'ornements, quels que soient le mérite et la destination de l'œuvre », — c'est-à-dire aux œuvres d'art appliqué à l'industrie.

Elle fut complétée par la loi du 14 juillet 1909 dont les deux premiers articles sont ainsi conçus :

Article 1^{er}. — « Tout créateur d'un dessin ou modèle et ses ayants cause ont le droit exclusif d'exploiter, vendre, faire vendre ce dessin ou modèle, dans les conditions prévues par la présente loi, sans préjudice des droits qu'ils tiendraient d'autres dispositions légales et notamment de la loi des 19-24 juillet 1793, modifiée par la loi du 11 mars 1902.

« La présente loi est applicable à tout dessin nouveau, à toute forme plastique nouvelle, à tout objet industriel qui le différencie de ses similaires, soit par une configuration distincte et reconnaissable, lui conférant un caractère de nouveauté, soit par un ou plusieurs effets extérieurs lui donnant une physionomie propre et nouvelle.

« Mais si le même objet peut être considéré à la fois comme un dessin ou un modèle nouveau et comme une invention brevetable, et, si les éléments constitutifs de la nouveauté du dessin ou modèle sont inséparables de ceux de l'invention, ledit objet ne peut être protégé que par la loi du 5 juillet 1844 ».

Les articles suivants organisent les formalités de dépôt et la publicité nécessaires pour assurer la protection des dessins ou modèles, et l'article 7 dispose que la durée totale de la protection est de cinquante ans à partir de la date du dépôt.

L'article 10 comporte des peines infiniment plus graves que celles prononcées par l'article 429 du Code pénal, qui réprime la contrefaçon littéraire et artistique :

Article 10. — « Toute atteinte portée sérieusement aux droits garantis par la présente loi est punie d'une amende de 25 à 2.000 francs.

« Dans les cas de récidive, ou si le délinquant est une personne ayant travaillé pour la partie lésée, il est prononcé en outre un emprisonnement d'un mois à six mois.

« Il y a récidive lorsqu'il a été prononcé contre le prévenu dans les cinq années antérieures, une première condamnation pour un des délits prévus par la présente loi.

« Les coupables peuvent en outre être privés, pendant un temps qui n'excèdera pas cinq années, du droit d'élection, d'éligibilité pour les Tribunaux et Chambres de Commerce, ainsi que pour les Conseils de Prud'hommes ».

Les aggravations, apportées par cette loi aux peines prononcées par le Code pénal, se justifient par les intérêts économiques évidents qui se trouvent lésés par la contrefaçon des dessins et modèles, — intérêts qui sont souvent de première importance pour les industries de luxe françaises.

Nos joailliers, nos verriers, nos couturiers, nos fabricants de tissus et de meubles, pour ne parler que de ces catégories d'industriels, continuateurs des vieux Maîtres de la Monarchie, sont en même temps de grands artistes ; leurs œuvres procurent à la France une suprématie incontestée dans le monde entier, et constituent une des sources de la richesse de notre pays. Il est donc juste, — et politique, — de les protéger aussi efficacement que possible. Aussi, ces œuvres sont-elles doublement protégées : en tant qu'œuvres d'art, par la loi de 1793 et de 1902 — en tant que dessins et modèles par la loi de 1909.

*
*
*

L'article premier de la loi polonaise du 29 mars 1926, dans son énumération des œuvres protégées, les comprend en ces termes : « Œuvres d'art décoratif appliqué aux Métiers et à l'Industrie, quel qu'en soit le genre, ainsi que les dimensions et la qualité des matériaux employés. »

Elles sont mentionnées dans l'article 3 de la loi tchécoslovaque du 24 novembre 1926 :

« 7° Les œuvres d'art appliqué d'Architecture des jardins et d'Industrie artistique, ainsi que les plans et esquisses destinés à des œuvres de ce genre ».

La loi italienne de 1925, dans son article premier, comprend dans son énumération des œuvres protégées : « Les œuvres des arts appliqués à l'Industrie ».

Lors de la révision de la Convention de Berne, qui eut lieu à Berlin en 1908, un alinéa 4 avait été ajouté à l'article 2 :

« Les œuvres d'art appliqué à l'Industrie sont protégées autant que permet de le faire la législation intérieure de chaque pays ».

A cette époque, la France et la Tunisie avaient formulé des réserves au sujet de cet alinéa, qu'elles ne pouvaient accepter, sans être dupes des pays où aucune protection n'était accordée aux œuvres émanant de leurs nationaux, alors qu'elles eussent été tenues de protéger celles qui seraient créées par des ressortissants de ces pays.

Conformément à la proposition de l'Administration Italienne et du Bureau de Berne, lors de la Conférence de Rome en 1928, la France et la Tunisie s'étaient efforcées de faire comprendre ces œuvres, avec toutes les autres, dans le premier alinéa de l'article 2, — c'est-à-dire de leur assurer la même protection qu'aux autres œuvres intellectuelles : il en serait résulté l'abandon des réserves formulées en 1908.

Lorsque la question vint en discussion dans les Commissions, la délégation italienne, interprétant sa propre loi de 1925, si restrictivement qu'on n'en comprend plus la rédaction, estima que les œuvres d'art, incorporées à un objet industriel, ne devaient être protégées que par une loi spéciale, — loi sur les dessins et modèles, comportant la formalité du dépôt, — en contradiction, par conséquent, avec l'article 4 de la Convention, aux termes duquel la jouissance et l'exercice du droit d'auteur ne sont soumis à aucune formalité.

La délégation japonaise soutint le point de vue italien. M. Georges Maillard, au nom de la délégation française, avait proposé un texte transactionnel qui réunit l'unanimité des voix — à l'exception de celles de l'Italie et du Japon.

Ce texte ne fut donc pas adopté ; le texte de 1908 fut maintenu ; — la France et la Tunisie maintinrent alors leurs réserves.

Le projet de loi allemand comprend dans sa définition très générale de l'article premier les œuvres d'art appliqué :

« Sont considérées comme des œuvres des Beaux-Arts toutes les œuvres comportant une configuration dans l'espace, en particulier les œuvres d'architecture, et leurs applications ».

*
**

Lors de la révision de la Convention de Buenos-Ayres à la Havane en 1928, une addition à l'article 2 protégea « les arts appliqués à n'importe quelle activité humaine, » c'est-à-dire les œuvres d'art appliqué à l'Industrie.

Il faut espérer que, lors de la future révision de la Convention de Berne, afin de la mettre tant soit peu en accord avec celle de la Havane, les plénipotentiaires de tous les pays signataires se rallieront tout au moins au texte transactionnel proposé à Rome en 1928 par M. Georges Maillard, et qui est ainsi conçu :

« Les œuvres d'art appliqué à l'Industrie sont protégées, autant que permet de le faire la législation intérieure de chaque pays. Toutefois, il est réservé à la législation du pays où la protection est réclamée, de déterminer les conditions sous lesquelles la protection est accordée à ces œuvres ; mais les pays de l'Union ne sont pas obligés d'accorder à ces œuvres une durée de protection plus longue que celle dont ils jouissent dans le pays d'origine.

« Les œuvres ne seront protégées par la présente Convention que si elles sont protégées sans formalités par les lois du pays d'origine : par exemple, les œuvres, qui ne seront protégées en pays

d'origine, que par la loi sur les dessins et modèles industriels n'auront droit dans les autres pays de l'Union qu'aux lois correspondantes. »

*
**

En attendant que la Convention de Berne étende sa protection aux œuvres d'art appliqué à l'Industrie, un Arrangement international est intervenu à la Haye le 6 novembre 1925 pour éviter les formalités de dépôt des dessins et modèles dans tous les pays signataires.

Il suffit que le dépôt « international » soit effectué dans l'un de ces pays pour que l'œuvre soit protégée dans tous les autres.

C'est la solution intermédiaire, qui était déjà intervenue à l'origine pour les œuvres littéraires et artistiques dans la Convention de Berne (1).

Cet Arrangement, qui fait suite à la Convention Internationale du 20 mars 1883 pour la protection de la propriété industrielle, révisée à Bruxelles le 14 décembre 1900 et à Washington le 2 juin 1911, a été signé par l'Allemagne, la Belgique, Dantzig, l'Espagne, la France, le Maroc, le Portugal, la Suisse, la Syrie et le Grand Liban et la Tunisie.

Les portraits et les lettres-missives.

Ces deux catégories d'œuvres intellectuelles ont un caractère commun : c'est que, contrairement aux autres, *elles n'ont pas été réalisées en vue d'une publication* ; elles n'ont pas été produites pour être « données au public », bien que leur publication puisse avoir lieu par la suite, avec ou sans l'agrément de leur auteur ou de la personne à qui elles étaient destinées.

Aussi est-il logique que les règles générales concernant

(1) Voir *infra* : Chapitre IV : le droit d'édition.

les œuvres intellectuelles ne leur soient appliquées qu'avec certaines restrictions, ou même ne le leur soient pas du tout.

*
**

En ce qui concerne les portraits, les bustes, statues et autres représentations d'une personne déterminée, un droit personnel est né pour celle-ci de cette reproduction de ses traits, — droit personnel qui peut s'opposer à celui de l'auteur, le dominer ou même l'abolir dans certains cas.

Les droits nés de la facture d'un portrait sont multiples. Il a pu être commandé par un tiers, qui n'est pas la personne représentée ; enfin la propriété matérielle du tableau a pu passer en d'autres mains : ainsi il pourra y avoir quatre personnes ayant des droits sur l'œuvre : l'auteur du portrait, la personne représentée, celle qui a fait la commande, le propriétaire du support matériel de l'œuvre.

A ces questions, des solutions plus ou moins divergentes ont été données par différentes lois nationales.

L'article 64 § 2 de la loi hongroise du 4 mai 1884 attribue à la personne qui a fait la commande le *droit de reproduction*, sans distinguer si cette commande émane de la personne représentée ou d'un tiers :

« Pour les portraits et les bustes commandés, ce droit appartient à l'auteur de la commande.

« Le propriétaire n'est pas tenu de remettre l'œuvre à l'auteur ou à son ayant cause pour qu'il puisse la reproduire. »

Cette disposition semble bien réserver, tout au moins le droit moral, à l'auteur du portrait.

L'article 13 § 1 de la loi autrichienne du 31 août 1920 attribue au contraire à l'auteur de la commande l'*intégralité du droit d'auteur*, y compris le droit moral.

« A l'égard des portraits commandés, moyennant rétribution, œuvres des arts figuratifs ou photographies, les droits d'auteur appartiennent à celui qui a donné la commande. »

L'article 20 de la loi belge de 1886 ne fait pas état de l'auteur de la commande :

« Ni l'auteur, ni le propriétaire d'un portrait n'a le droit de le reproduire ou de l'exposer publiquement sans l'assentiment de la personne représentée ou celui de ses ayants droit pendant vingt ans à partir de son décès.

« Moyennant le dit assentiment, le propriétaire a le droit de reproduction, sans toutefois que la copie puisse porter l'indication d'un nom d'auteur. »

L'article 33 de la loi yougo-slave limite à dix ans après la mort de la personne représentée la nécessité d'obtenir le consentement du conjoint, ou des parents de la personne portraicturée pour que l'œuvre soit exposée ou reproduite.

D'après la loi italienne, imitée avec quelques variantes de rédaction par les lois polonaise, tchéco-slovaque et yougo-slave, cette autorisation n'est pas nécessaire lorsqu'il s'agit de la publication d'un portrait se rapportant « à des faits ou événements d'intérêt public ou qui se sont produits en public », par exemple d'hommes politiques ou de comédiens.

D'après l'article 18 de la loi polonaise, qui vise le cas du « modèle », l'autorisation de la personne représentée n'est pas nécessaire pour la publication de son portrait *si elle a reçu une rétribution de l'artiste*.

La loi yougo-slave apporte encore deux restrictions à la nécessité d'une autorisation :

a) Si la publication des portraits, *non commandés*, correspond à un intérêt supérieur de l'Art, si toutefois les intérêts de la personne représentée ne sont pas lésés, et, après sa mort, l'intérêt justifié de ses parents ne l'est pas non plus (article 34).

b) Pour les besoins de la justice et de la sûreté publique les autorités peuvent reproduire et exposer des portraits (article 35).

En l'absence de toute législation sur la matière, la législation française a résolu chaque cas qui se présentait suivant les espèces et sans fixer de principes généraux : il s'en dégage cependant que l'auteur conserve son droit moral sur son œuvre ; qu'il en conserve la propriété tant qu'elle n'est pas sortie de ses mains, et que celui qui en fait la commande ne peut exiger qu'il la lui remette (1) ; que l'autorisation de la personne portraicturée est nécessaire pour que son portrait soit exposé ou reproduit ; que cette autorisation n'est pas nécessaire lorsqu'il s'agit d'un modèle ou d'une personnalité célèbre à quelque titre que ce soit. Cependant, il a été jugé, à l'occasion de la mort de la grande tragédienne Rachel, que nul ne peut, sans le consentement de la famille, reproduire et livrer à la publicité les traits d'une personne sur son lit de mort, quelle qu'ait été sa célébrité (2).

*
**

En général, les droits résultant de l'expédition d'une lettre ne naissent qu'en faveur de deux personnes : l'auteur de la lettre et son destinataire.

En l'absence de toute législation sur la matière, on peut déduire de la jurisprudence française qu'elle a établi les principes suivants :

Que l'auteur de la lettre acquérait sur elle le droit d'auteur, c'est-à-dire un droit personnel sur ses éléments immatériels ;

Que son destinataire acquérait la propriété de son support matériel ;

Que ni l'auteur, ni le destinataire ne peuvent livrer son contenu à la publicité, sans leur consentement réciproque.

Ce sont les solutions adoptées par les récentes lois étrangères.

(1) Paris, 2 décembre 1897, Sirey, 1900. 2. 201.

(2) Seine, 16 juin 1858, Pataille, 1858, 250.

L'article 12 de la loi italienne est ainsi conçu :

« Le droit de publier des lettres missives appartient à l'auteur, mais il ne peut l'exercer sans le consentement du destinataire. »

Après la mort de l'auteur, ce droit est exercé par son conjoint ou ses héritiers, ascendants, descendants, frères et sœurs.

La même solution est donnée, en termes un peu différents, par les lois polonaise et yougoslave.

Dans son paragraphe 3, l'article 26 de la loi tchécoslovaque confère le droit d'auteur au destinataire dans les termes suivants :

« Jouit également de la protection accordée à l'alinéa premier (protection du droit d'auteur) le destinataire d'une lettre, en tant que la publication ou édition porterait atteinte à des intérêts personnels importants dudit destinataire. »

Et le paragraphe 4 ajoute :

« Il est cependant permis de se servir, sans conditions, devant les autorités, des lettres et des notes mentionnées à l'alinéa premier, de plus de les publier et de les éditer, si cela se fait, pour un motif qui l'emporte évidemment sur l'intérêt de l'auteur ou de ses ayant droit sus-mentionnés (conjoint ou héritiers). »

LES DROITS PRIMITIFS

Le Statut de 1710 de la Reine Anne d'Angleterre avait créé le droit d'édition au profit des écrivains, et la Déclaration du Roi du 15 mai 1777 avait donné les droits de reproduction et d'adaptation aux créateurs d'œuvres graphiques ou plastiques, droits nés de la production de l'œuvre elle-même, et indépendamment de tout privilège, mais il appar-

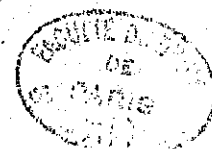
tenait aux lois révolutionnaires de 1791 sur le droit de représentation, et de 1793 sur le droit d'édition, de généraliser la protection due aux auteurs de toutes les œuvres intellectuelles, en les englobant toutes, sinon dans leur lettre, du moins dans leur esprit.

Ces lois ont créé les deux droits fondamentaux qui composent le droit d'auteur : *droit d'édition*, *droit de représentation*, dont tous les autres découlent directement ou indirectement.

Alors que, dans le droit ancien et prérévolutionnaire, le droit d'édition avait précédé le droit de représentation, ce dernier fut reconnu deux ans avant le premier grâce à l'infatigable persévérance de Beaumarchais, qui, auteur dramatique avant tout, avait d'abord pensé à défendre ses intérêts et ceux de ses confrères.

Ainsi, à l'origine, les deux droits ne se confondent pas : leur protection, pas plus que leur durée, n'est la même : ils font l'objet de dispositions législatives distinctes ; et même lorsqu'ils font l'objet d'une loi d'ensemble, ils ne sont pas identiques : la loi prussienne du 11 juin 1837 en est un remarquable exemple. Elle protège le droit d'édition pendant toute la vie de l'auteur et pendant 30 ans après sa mort, au profit de ses héritiers ; au contraire le droit de représentation n'est protégé que tant que l'œuvre « n'aura pas été publiée par la voie de l'impression, » et ce droit ne passe aux héritiers que pendant dix ans après la mort de l'auteur.

En France, à l'exception de l'article 429 du Code pénal, qui contient une disposition englobant les sanctions apportées à la violation des deux droits, ils font l'objet de lois séparées jusqu'à la loi du 8 avril 1854, qui porte à trente ans la jouissance des droits conférés aux veuves et aux enfants des auteurs par les lois antérieures, et qui statue à la fois sur le droit d'édition et sur le droit de représentation.



LES DROITS DÉRIVÉS

Le XIX^e siècle a vu naître plusieurs droits nouveaux, succédant des deux droits fondamentaux d'édition et de représentation, droits qui se sont agrégés aux anciens, — comme de nouvelles baguettes pouvaient s'ajouter au faisceau du licteur, — droits conjugués par le fait que l'œuvre intellectuelle est une partie extériorisée de la personnalité de l'auteur, quel que soit le mode de cette extériorisation.

Le XX^e siècle a vu naître un droit nouveau, *le droit de suite*, et des modalités de production des œuvres intellectuelles si nouvelles, qu'elles ont fait surgir devant les auteurs, les industriels et les juristes des problèmes nouveaux, touchant aussi bien le droit moral que le droit pécuniaire.

Les linotypes, les rotatives, le télégraphe, le téléphone, la T. S. F. ont transformé la Presse au sujet du droit de reproduction : la phonographie a étendu à l'infini le droit d'exécution ; la cinématographie a ouvert un champ illimité au droit de représentation ; toutes deux, en fusionnant ces droits et le droit d'édition, ont créé *deux droits mixtes*, indépendants des précédents.

En raison de l'universalité de ces modes de production, les conventions internationales ont devancé à ce sujet la plupart des lois nationales. Quelques-unes de celles-ci, les plus récentes, contiennent des dispositions relatives à ces modes de production. Nos législateurs français n'ont pas suivi ce mouvement, mais la jurisprudence, interprétant nos vieilles lois de 1791 et de 1793, a essayé de suppléer à cette carence, en donnant aux nouveaux problèmes qui se posaient des solutions parfois excellentes, — mais parfois fâcheuses.

De ces nouveaux droits, nés au XIX^e siècle, il en est deux, qui sont des corollaires immédiats des anciens : *le droit de*

reproduction, né du droit d'édition ; *le droit d'exécution*, né du droit de représentation.

Nous avons vu poindre le droit de reproduction au XVIII^e siècle, au profit des auteurs des œuvres graphiques et plastiques ; la loi de 1793 le consacre au moins implicitement pour tous les autres arts en l'assimilant au droit d'édition.

Le droit d'exécution ne s'est dégagé du droit de représentation qu'au milieu du XIX^e siècle.

Alors que celui-ci s'applique à la production publique *intégrale* d'un ouvrage dramatique ou dramatico-musical, avec des acteurs en costumes et évoluant au milieu de décors, le droit d'exécution s'applique, soit à des fragments de ces œuvres, soit à des morceaux détachés, tels que poésies, chansons, symphonies, airs de musique : tandis que la représentation s'adresse à la *vision* et à l'*audition*, l'exécution ne s'adresse qu'à l'*audition* : c'est une représentation réduite. La jurisprudence française a très justement assimilé le droit d'exécution au droit de représentation et l'a protégé comme tel ; enfin il a été nommément reconnu par la Convention de Berne et plusieurs lois étrangères.

Ces deux droits comportent le droit d'auteur intégral sur l'œuvre reproduite ou exécutée, telle que son créateur l'a conçue et exprimée.

*
**

Il n'en est plus de même des droits d'*arrangement*, d'*adaptation* et de *traduction*. Le premier consiste à modifier l'œuvre ou à autoriser sa modification dans le même art. Le second consiste dans le droit de transposer dans un autre art tout ou partie du sujet, des idées, des images, composant une œuvre intellectuelle, exprimée dans un art déterminé et d'en autoriser la transposition. Le troisième consiste à transposer tout ou partie d'une œuvre exprimée dans une langue dans une autre langue ou à autoriser sa transposition.

Ces trois droits nouveaux présentent entre eux les plus

grandes analogies : tous trois donnent lieu à l'exercice du droit moral et au droit pécuniaire.

Le droit d'arrangement, le droit de traduction et le droit d'adaptation, une fois concédés à un arrangeur, à un traducteur ou à un adaptateur, impliquent, de plus, au profit de ceux-ci, un droit moral et un droit pécuniaire, *distincts* de ceux de l'auteur de l'œuvre primitive : l'arrangeur, le traducteur et l'adaptateur sont en effet, eux aussi, des « auteurs » qui ont créé une œuvre nouvelle, dérivée de la première.

Dès lors, il faut essayer d'établir quels sont les droits de l'auteur de l'œuvre originaire qui ont pu subsister dans l'œuvre dérivée.

Il ne semble pas que le droit pécuniaire puisse soulever de conflits importants : le premier auteur a concédé au second le droit d'arranger son œuvre, de la traduire dans une autre langue, ou de l'adapter à un autre art, moyennant une somme déterminée ou certaines redevances. A défaut de conventions précises, il ne pourra s'élever entre eux que des questions de chiffres, que trancheront facilement les tribunaux, même si aux questions de chiffres s'ajoutent, par exemple, des discussions sur la faculté d'exploiter l'œuvre nouvelle dans certains pays, à l'exclusion d'autres.

Cette concession de l'auteur primitif n'est d'ailleurs pas une aliénation de son droit pécuniaire, car ce droit pécuniaire inaliénable *sur son œuvre* subsiste tout entier : cette concession a seulement pour résultat de faire naître au profit de l'arrangeur, du traducteur ou de l'adaptateur un nouveau droit pécuniaire sur l'œuvre nouvelle.

Au contraire, les problèmes soulevés par l'exercice du droit moral du premier auteur dans l'œuvre du second sont infiniment plus délicats à résoudre, parce que tout ou partie des éléments immatériels de l'œuvre originaire auront passé dans l'œuvre dérivée : l'œuvre originaire exercera toujours, sur l'œuvre dérivée, une sorte de domaine éminent : car il subsistera toujours, dans cette dernière, une certaine part de

la personnalité du premier auteur, qui lui confère toujours la faculté d'exercer son droit moral. Mais l'auteur de l'œuvre dérivée, par le fait de sa création, a également acquis un droit moral sur cette œuvre. Nous étudierons plus loin dans quelle mesure chacun des auteurs a pu conserver ou acquérir de droits.

*
**

Enfin la loi française, bientôt suivie par les lois belge et tchécoslovaque, a créé un nouveau droit d'auteur — *le droit de suite*, qui ne consiste que dans un droit pécuniaire, celui de recevoir une redevance sur le prix de chaque œuvre des arts graphiques ou plastiques qui passent en vente publique.

La caractéristique de cette loi est qu'elle précise l'*inaliénabilité* du droit qu'elle crée, ce qui est un retour à l'esprit de la législation de l'Ancien Régime, qui avait amorcé dans plusieurs cas l'inaliénabilité du droit pécuniaire.

*
**

Nous examinerons plus loin chacun de ces droits.

LE DROIT MORAL

Il a fallu plus d'un siècle, — de la Révolution à nos jours, — pour que se formât et se précisât la notion du « droit moral ».

Lorsque la Convention de Berne fut signée en 1886, elle n'eut pour objet que la protection du droit pécuniaire.

La notion de propriété continuait d'être généralement admise, et les cessionnaires des œuvres intellectuelles entretenaient avec soin, par la rédaction des contrats d'édition, l'idée que l'aliénation du support matériel de l'œuvre entraînait de la part de l'auteur, l'aliénation de tout droit « généralement quelconque. »

Cependant, dès 1849, le Tribunal correctionnel de la Seine avait eu l'occasion de constater l'existence d'un droit moral.

Le célèbre sculpteur Clésinger avait vendu, avec son droit de reproduction, une statue exposée au Salon de 1847, *La Femme piquée par un serpent*, à un nommé Mosselmann, qui l'avait revendue à un sieur Laneuville ; dans le contrat intervenu entre ces deux derniers, il avait été stipulé que, ni Mosselmann, ni Laneuville ne reproduiraient la statue.

Celle-ci avait été contrefaite par un nommé Gauvain qui avait ajouté un enfant et avait supprimé le serpent : ces modifications changeaient complètement le caractère de l'œuvre et lui donnaient un aspect immoral.

Clésinger avait poursuivi Gauvain en correctionnelle pour contrefaçon et le Tribunal avait dit :

« *Qu'indépendamment de l'intérêt pécuniaire, il existe, pour l'artiste, un intérêt plus précieux, celui de sa réputation ;*

« Que d'une part, l'addition faite à l'épreuve, trouvée et saisie chez Gauvain, d'un enfant placé dans une position non équivoque, donne à l'œuvre un aspect immoral ;

« Que d'autre part, la suppression du serpent présente la statue avec un caractère tout autre que celui qu'a entendu lui donner l'auteur ;

« Que, sous ce point de vue, les œuvres saisies, en conservant une ressemblance frappante avec la statue de Clésinger, n'en doivent pas moins être rangées parmi les productions que recherche la licence et réprouvent la décence et la morale ;

« Que Gauvain, non seulement à contrefait l'œuvre de Clésinger, mais, par l'addition qu'il y a faite, a porté *une atteinte grave à l'honneur et à la considération de cet artiste* ».

En conséquence, le Tribunal condamnait Gauvain à payer à Clésinger 300 francs de dommages et intérêts.

Gauvain interjeta appel de ce jugement.

Il faut croire qu'à cette époque, le fait de maintenir à un artiste un droit moral quelconque sur son œuvre, après l'aliénation de son droit pécuniaire, constituait une sorte d'hérésie juridique, car la Cour de Paris, le 5 avril 1850, réforma cette décision par l'arrêt suivant :

« La Cour :

« Considérant qu'à l'époque de la saisie pratiquée à sa requête, Clésinger avait aliéné la totalité de ses droits de propriété sur la statue de la *Femme piquée par un serpent* au profit de Mosselmann ;

« *Qu'il était dès lors sans qualité* pour exciper des dispositions de la loi du 23 juillet 1793 et introduire une action en contrefaçon qui, d'après la lettre et l'esprit de cette loi, ne peut appartenir à l'auteur qu'autant qu'il ne s'est pas dessaisi, sans aucune réserve, de la totalité de son droit de propriété sur son œuvre ;

« Considérant que les articles 425 et 427 du Code Pénal n'ont rien innové à cet égard, et que c'est à tort que les premiers juges ont admis les conclusions dudit Clésinger qui devait être déclaré *non recevable en son action* ;

« Que si le dit Clésinger prétend que, par le fait de la reproduction de la statue par Gauvain, qu'il qualifie de diffamatoire, il a été porté un préjudice à sa réputation d'auteur et d'artiste, *ce préjudice ne dérivant pas de la contrefaçon*, qu'il ne pouvait plus poursuivre depuis l'aliénation par lui faite, sans aucune restriction, de la statue à la propriété de laquelle se rattache l'exercice de ce droit *la Cour n'a pas à statuer sur la réparation réclamée par Clésinger* ;

« Met l'appellation et le jugement dont cet appel à néant en ce que Gauvain et consorts ont été condamnés comme contrefacteurs vis-à-vis de Clésinger, et par suite à lui payer des dommages intérêts (1) ».

Ainsi la Cour de Paris considérait qu'en vendant sa statue, Clésinger avait vendu son droit de défendre son honneur et sa réputation d'artiste ! C'était la négation pure et simple du droit moral.

La réaction fut longue à se produire : il fallut un demi-siècle :

Par arrêt du 1^{er} février 1900, repoussant l'assimilation d'une œuvre d'art à une propriété mobilière tombant en communauté, la Cour de Paris avait dit :

« Que le Compositeur, dont les *droits moraux* sur une partition, *même éditée*, ne sont pas contestés, ne pourrait plus remanier sa création, l'embellir des gains d'un labeur continué ou d'un talent

(1) Dalloz, 1852. 2. 159.

agrandi, la détruire au besoin, s'il la trouve inférieure à l'idéal vers lequel il se sent porté et élevé (1) ».

Et le 25 juin 1902, tout en cassant cet arrêt, pour appliquer à l'œuvre le caractère d'un « bien mobilier, » tombant en communauté, la Cour de Cassation reconnaissait cependant que « la mise en commun de cet émolument ne pouvait porter atteinte à la faculté de l'auteur, *inhérente à sa personnalité même*, de faire ultérieurement subir des modifications à sa création, et même de la supprimer (1) ».

D'autre part, le Tribunal de la Seine, dans un jugement du 28 février 1908, proclamait qu'un auteur, « en vertu du droit de propriété morale qu'il possède sur son œuvre », est bien fondé à demander la réparation du préjudice qui lui a été causé par une traduction infidèle (2).

Revenant ensuite sur sa jurisprudence, la Cour de Paris avait dit, dans un arrêt du 26 janvier 1918 : « Que la vente que Legout-Gérard a pu faire de ses tableaux, ainsi reproduits sans son autorisation, ne l'a pas dépouillé de la faculté, *qu'il tient de son droit moral*, de poursuivre la destruction d'une œuvre susceptible de porter atteinte à celui-ci. »

Ainsi, à propos d'espèces déterminées, nos Tribunaux reconnaissent certains éléments du droit moral, sans toutefois en esquisser une théorie d'ensemble : mais toutes ces décisions constataient que ces éléments continuaient d'être attachés à la personne de l'auteur, malgré l'aliénation du support matériel de l'œuvre.

* *

La loi bolivienne du 29 octobre 1909 est la première, croyons-nous, qui, dans son article 15, a posé explicitement le principe du droit moral dans un texte législatif :

« Sont considérés, entre autres, comme constituant une violation

(1) Voir *infra* : l'affaire Lecocq.

(2) Voir *infra* : l'affaire d'Anne Boleyn.

de la propriété intellectuelle, le changement de titre ou l'altération du texte en vue de la publication. »

La loi grecque du 11 décembre 1909 dispose dans son article 5 :

« Le cessionnaire du droit d'auteur ne peut modifier l'œuvre dans le but de la représenter ou de la vendre, ni l'éditer sous une forme modifiée sans le consentement de l'auteur. »

L'article 3 de la loi fédérale des Etats-Unis du 4 mars 1909 peut être interprété, en raison de la généralité de ses termes, et malgré la restriction contenue dans sa dernière phrase, comme impliquant la protection du droit moral :

« Le droit d'auteur, sanctionné par la présente loi, comprendra tous les éléments susceptibles de protection que renferme l'œuvre protégée, ainsi que toutes les matières y contenues, sur lesquelles le droit d'auteur existe déjà, toutefois sans en étendre ni la durée, ni la portée. »

L'article 3, § 2 de la loi roumaine de 1923 mentionne expressément son inaliénabilité :

« Le droit moral de contrôle ne peut pas être cédé. Il ne peut faire l'objet d'aucune transaction. Toutes clauses contraires sont nulles. »

Il faut arriver à la loi italienne du 7 novembre 1925 pour rencontrer une énonciation, — qui n'est pas limitative, — des éléments protégés du droit moral :

L'article 15 donne à l'auteur « le droit de repentir » :

« L'auteur a le droit de retirer l'œuvre du commerce lorsque de graves raisons l'y poussent, sous réserve de réparer les dommages subis par les éditeurs ou les imprimeurs intéressés.

« La faculté de retirer l'œuvre du commerce est personnelle et non transmissible. »

L'article 16 est ainsi conçu :

« Indépendamment des droits patrimoniaux reconnus en vertu des articles précédents, l'auteur a, en tout temps, le droit d'intenter une action tendant à empêcher que la paternité de son œuvre soit méconnue, ou que l'œuvre soit modifiée ou mutilée, de manière à porter un préjudice grave et injuste à ses intérêts moraux ».

La fin de cet article ne nous satisfait pas : nous estimons que l'auteur a le droit de s'opposer à toutes modifications de son œuvre, même si ces modifications ne causent pas « un préjudice grave et injuste à ses intérêts moraux ».

Le cas du chef-d'œuvre de Moussorgski, *Boris Godounow*, est la preuve qu'un autre grand musicien, Rimsky-Korsakoff, a pu refaire à peu près complètement l'orchestration de cet opéra, sans causer un préjudice grave et injuste aux intérêts moraux de Moussorgski, qui était son ami, et dont il croyait servir la mémoire. D'éminents musiciens considèrent, en effet, que, ce faisant, Rimsky-Korsakoff, dont la bonne foi était hors de doute, n'avait pas nui à la beauté de l'œuvre, et l'avait au contraire rendue plus accessible au public. D'après ce texte, Moussorgski n'aurait pas pu se plaindre de cette transformation, qui l'aurait certainement mis hors de lui, s'il avait vécu assez longtemps pour la voir (1).

L'article 24 accorde la faculté de faire respecter le droit moral de l'auteur décédé à son conjoint, à ses ascendants, à ses descendants, à ses frères et sœurs et à leurs descendants : à leur défaut, ou lorsqu'ils négligent de faire valoir leurs droits, *ils peuvent être exercés par le Ministère Public*.

Enfin l'article 33 n'autorise les reproductions, représentations et autres publications de l'œuvre *tombée dans le domaine public*, que sous réserve des dispositions des articles 16 et 24, c'est-à-dire *avec l'obligation de respecter le droit moral*.

L'article 58 de la loi polonaise énumère plus longuement que la loi italienne les atteintes au droit moral :

(1) Voir tome I : *Les violations du Droit moral*.

« Il y a dommage personnel : quand quelqu'un s'arroge la paternité d'une œuvre et s'approprie le nom ou le pseudonyme de l'auteur ; quand il ne cite dans son ouvrage ni l'auteur, ni la source, à laquelle il a puisé le texte ou des extraits, ce qui est susceptible d'induire en erreur, en ce qui concerne l'origine de l'œuvre ; quand il indique faussement le nom de l'auteur ou sa source ; quand il publie une œuvre non destinée par l'auteur à être publiée ; quand il introduit dans la publication des changements, en y opérant des additions ou des suppressions, qui en altèrent le sens ou nuisent à sa tenue et à sa valeur ; quand il édite l'ouvrage sous une forme qui ne lui est manifestement pas appropriée ; quand il introduit des changements dans l'œuvre originale ; quand il appose sur l'original d'une œuvre d'art le nom de l'auteur malgré sa volonté, ou en fait connaître l'auteur de toute autre façon malgré sa volonté ; quand il emploie la critique pour rabaisser la valeur de l'œuvre en faussant sciemment les faits.

Et le texte ajoute : *et cætera*, afin de marquer que cette énumération est énonciative et non limitative.

Toutes ces violations du droit moral donnent ouverture à une action en dommages-intérêts, quelques-unes même à des poursuites correctionnelles : amende et emprisonnement.

La loi yougoslave contient des dispositions analogues, et l'article 53 ajoute :

« Le droit moral de l'auteur est représenté par l'auteur lui-même et ses héritiers. Dans le cas où ses héritiers ne représentent pas le droit moral de l'auteur, les Académies des Sciences et des Beaux-Arts, les Universités et les organisations littéraires et artistiques sont autorisées à sauvegarder le droit moral de l'auteur devant les tribunaux civils et répressifs. »

L'article 16 de la loi tchécoslovaque n'accorde qu'une action *civile* aux groupements qualifiés pour faire respecter le droit moral.

Toutes ces dispositions, et notamment celles de la loi roumaine et de la loi italienne, qui confère au Ministère Public

la sauvegarde du droit moral, établissent à l'évidence que le respect du droit moral est d'*ordre public*.

Toutes ces dispositions prouvent aussi que l'*inaliénabilité* du droit moral est devenue en même temps d'*ordre public*.

*

**

Le droit moral apparaît enfin explicitement en 1928 dans les dernières conventions internationales.

Lors de la révision de la Convention de Buenos-Ayres, à la Havane le 11 février 1928, sous l'inspiration de la Commission de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations, l'article 13 bis a distingué très nettement le droit moral du droit pécuniaire :

« Quand les auteurs d'œuvres littéraires ou artistiques céderont celles-ci en plein exercice de leur droit de propriété, ils ne cèdent que le droit de jouissance et de reproduction.

« Ils conservent sur leurs œuvres un *droit moral de contrôle inaliénable*, qui leur permettra de s'opposer à toute reproduction ou exhibition publique des mêmes œuvres altérées, mutilées ou modifiées. »

Quelques mois plus tard, le 2 juin 1928, la Conférence Diplomatique réunie à Rome pour la révision de la Convention de Berne, arrêta un article 6 bis ainsi conçu :

« Indépendamment des droits patrimoniaux d'auteurs, et même après la cession desdits droits, l'auteur conserve le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre, ainsi que le droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de ladite œuvre, qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation.

« Il est réservé à la législation nationale des pays de l'Union d'établir les conditions d'exercice de ces droits. Les moyens de recours pour les sauvegarder seront réglés par la législation du pays où la protection est réclamée. »

Cette rédaction est plus exacte que celle de la Havane, en ce qu'elle n'emploie plus l'expression « droit de propriété », mais présente une infériorité certaine sur celle de la Havane en ce qu'elle restreint, — comme la loi italienne, — l'exercice du droit moral aux seuls cas où les modifications de l'œuvre seraient préjudiciables à l'honneur ou à la réputation de l'auteur (1).

Ainsi, tous ces textes reconnaissent le droit moral et comportent explicitement ou implicitement son inaliénabilité.

Il semble devoir être consacré par les différentes juridictions nationales.

Avant même que l'Acte de Rome ait été ratifié par le Parlement allemand, le Tribunal d'Empire a rendu, le 16 février 1929, un arrêt reconnaissant que l'auteur possède un *droit de personnalité inaliénable* « qui s'exprime éminemment dans la résistance qu'oppose l'auteur à ce qui est susceptible de déformer son œuvre ».

Et la Cour d'Appel de Berlin, par un arrêt du 10 avril 1929 a rangé les actions intentées en vertu du droit moral parmi « les actions en revendications qui ne sont pas de l'ordre des biens patrimoniaux », c'est-à-dire parmi les actions attachées à la personne, correspondant à celles nées de l'article 1166 de notre Code civil (2).

*

**

La plupart de ceux qui exploitent les œuvres intellectuelles, éditeurs, fabricants de disques, producteurs de films, s'insurgent contre l'*inaliénabilité* du droit moral : ils veulent qu'il soit considéré comme un corollaire du droit pécuniaire,

(1) Sur le rapport de M. de Vilallonga, le Congrès International de la Parole tenu à Vincennes en 1931 a émis à l'unanimité le vœu que les mots : *qui seraient préjudiciables à son honneur ou à sa réputation*, soient supprimés dans la prochaine rédaction de la Convention.

(2) Rapport présenté par M. Fritz Senoschewer, membre du Tribunal de Berlin au Congrès tenu en 1930 à Budapest par l'Association littéraire et artistique internationale.

et cela, disent-ils, dans l'intérêt même de l'auteur, qui ne trouverait jamais à faire exploiter son œuvre, si la cession du droit pécuniaire ne comprenait pas celle du droit moral.

Ceci est un pur sophisme, car, sans les œuvres, leurs industries n'existeraient pas, alors que les œuvres ont existé, existent et existeraient sans l'imprimerie, le phonographe et le cinématographe.

D'une manière absolue, ces industriels ont plus besoin des auteurs que les auteurs n'ont besoin d'eux.

Cette considération est d'ailleurs d'ordre théorique, car alors que la plupart des industriels sont de puissants capitalistes, la plupart des auteurs sont, à leurs débuts, et trop souvent pendant toute leur carrière, de malheureux travailleurs, qui traînent toute leur vie une misère plus ou moins dorée.

Mais il n'y a pas à s'arrêter à ces contingences pour résoudre la question au point de vue juridique.

En ne considérant que la jurisprudence française, si, comme l'a déclaré la Cour de cassation, l'auteur jouit d'un droit inhérent à sa personnalité même, ce droit n'est pas plus aliénable que cette personnalité : il en constitue une partie, et si la partie n'est pas aliénable, le tout ne peut pas l'être non plus, car en aliénant le tout, on ne pourrait tenir hors de l'aliénation la partie inaliénable.

Ainsi la Convention de la Havane n'a-t-elle fait que tirer une conséquence logique de ce fait, lorsqu'elle a stipulé que les auteurs conservaient sur leurs œuvres un droit de contrôle *inaliénable* qui leur permet de s'opposer à toute reproduction publique de leurs œuvres altérées, mutilées ou modifiées.

L'existence du droit moral inaliénable est universellement admise aujourd'hui ; elle ne se discute plus, lorsqu'il s'exerce sur une œuvre *originale*, et l'on ne conçoit pas qu'un Tribunal puisse rendre maintenant une décision analogue à celle de la Cour de Paris dans l'affaire Clésinger.

On ne discute même plus la durée du droit moral, qui est

la même que celle de l'œuvre elle-même, et la loi italienne reflète de l'opinion universelle, étend expressément la durée du droit moral, même après que l'œuvre est tombée dans le domaine public.

Seule, son *étendue* reste en question : arbitrairement limité par la loi italienne et la Convention de Berne, il est au contraire reconnu dans toute son intégralité par la Convention de la Havane qui, seule, lui accorde, en fait, une protection complète, indépendante des appréciations que peuvent porter les tiers, ou les Tribunaux, sur la gravité ou l'injustice des modifications de l'œuvre, qui pourraient porter préjudice aux intérêts moraux de l'auteur, à son honneur ou à sa réputation.

Nous estimons que la gravité ou l'injustice de ces modifications ne peuvent avoir qu'un juge qualifié : l'auteur.

*
**

La question se complique lorsque l'auteur a cédé son droit de traduction ou son droit d'adaptation.

L'œuvre traduite ou adaptée, — œuvre dérivée — ne contient plus que les éléments immatériels *de fond* de l'œuvre originale : les éléments immatériels *de forme* sont propres à l'œuvre dérivée et ont conféré à son auteur un autre droit moral.

Celui-ci, pour la transposer dans sa nouvelle forme, a dû plier l'œuvre originale aux conditions imposées par la technique de l'autre langue ou de l'autre art.

Traducteur, il a dû trouver, dans la nouvelle langue, des expressions, des tournures de phrases, des idiotismes, correspondant, non plus aux mots eux-mêmes, mais aux expressions, aux tournures de phrases, aux idiotismes, employés dans la langue de l'œuvre originale.

Adaptateur d'un roman au théâtre, par exemple, il a dû remplacer les descriptions de caractères par des gestes, des scènes muettes ou un dialogue, révélant les caractères décrits

dans le roman : ici, l'analyse a dû faire place à la synthèse.

Ces modifications sont inévitables, et l'auteur de l'œuvre originaire y a consenti par avance, expressément ou tacitement, mais ce consentement, — si étendu qu'il soit, — *n'a pu porter que sur des modifications de forme*, imposées par la technique de l'autre langue ou de l'autre art : il n'a pas pu porter sur des modifications *de fond*, qui dénatureraient l'œuvre originaire, dont l'œuvre dérivée ne doit être que la transposition *de forme*.

Si l'auteur de l'œuvre dérivée a excédé les bornes des modifications techniques de la nouvelle langue ou du nouvel art, deux cas peuvent se présenter :

a) L'auteur a approuvé ces modifications, ou du moins, ne les a pas désapprouvées : ce faisant, il n'a pas, pour cela, renoncé à son droit moral : il l'a exercé en ratifiant les changements que l'auteur de l'œuvre dérivée a apportés aux éléments immatériels *de fond* de son œuvre, comme un mandant peut ratifier les actes d'un mandataire, qui n'aurait pas été autorisé à les accomplir, au moment où le mandat lui a été conféré.

b) L'auteur estime que ces modifications trahissent sa pensée, c'est-à-dire portent des atteintes plus ou moins graves à son droit moral, dans ce qu'il a de plus important, c'est-à-dire au respect des éléments immatériels *de fond* de son œuvre originaire.

Par une attribution que le public fera nécessairement à l'œuvre originaire des éléments de fond, contenus dans l'œuvre dérivée, les modifications apportées à ces éléments de l'œuvre dérivée peuvent porter atteinte à l'honneur de l'auteur de l'œuvre originaire.

Elles peuvent en déformer les éléments de fond au point de rendre l'œuvre dérivée inintelligible, incohérente, ou contraire aux idées exprimées dans l'œuvre originaire, comme dans le cas de la traduction d'*Anne Boleyn* (1).

(1) Voir *infra* : l'affaire d'*Anne Boleyn*.

Elles peuvent tout simplement, — comme le dit la loi polonaise, — nuire à la tenue ou à la valeur de l'œuvre dérivée *reflet de l'œuvre originaire*, — au point que le public pourra reporter sur cette dernière les imperfections de l'œuvre dérivée.

Dira-t-on que l'auteur en cédant son droit de traduction, ou d'adaptation, a cédé certains éléments de son droit moral et non les autres ? Lesquels ? Où s'arrêtera la discrimination entre les éléments cédés et les autres ? Et qui la fera ?

Si l'on décide que l'auteur n'a pas pu céder le droit de défendre son honneur, — c'est-à-dire une partie de sa personnalité, dira-t-on qu'il a pu céder le droit de déformer sa pensée, autre partie de sa personnalité ? Pourquoi cette différence entre ces deux parties de sa personnalité ?

L'arrêt Clésinger était logique, en ce qu'il méconnaissait totalement et intégralement le droit moral.

Mais dès l'instant qu'on reconnaît son existence, il est logiquement impossible de le découper en tranches, dont les unes seraient cessibles et les autres ne le seraient pas. Du moment qu'il existe, il forme *un tout* dont tous les éléments sont également inaliénables, et il est logiquement impossible de concevoir, une cession du droit de traduction ou du droit d'adaptation qui entraînerait une cession du droit moral.

Par le fait que l'œuvre dérivée conserve le même titre, le même sujet et les mêmes personnages, le public est nécessairement amené à considérer celle-ci comme une transposition de l'œuvre originaire, aussi exacte que le permettent les différences techniques des deux langues ou des deux arts.

Par un véritable choc en retour, les modifications de fond, apportées à l'œuvre dérivée, peuvent donc, *tout comme des modifications qui seraient apportées à l'œuvre originaire elle-même*, attenter à l'honneur de son auteur ; faire paraître celle-ci comme incohérente ou inintelligible, nuire à sa tenue et à sa valeur, car, par une simple association d'idées, le public reportera sur elle toutes les imperfections de l'œuvre dérivée.

CHAPITRE II

LE DROIT RÉVOLUTIONNAIRE ET IMPÉRIAL

LE DROIT DE REPRÉSENTATION

Les lois de 1791.

La loi du 13 janvier 1791, votée par la Constituante, a créé le droit de représentation, qui n'avait auparavant fait l'objet d'aucun privilège, aussi fut-il le plus difficile à faire admettre, et dès sa naissance, il fut en butte aux plus violentes attaques : on ne concevait pas, en effet, qu'une œuvre dramatique, *éditée*, pût laisser subsister un droit quelconque au profit de l'auteur. Nous allons voir à quelles vicissitudes cette loi fut soumise dès son apparition.

Elle est ainsi conçue :

« Article 1. — Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux.

« Article 2. — Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges, qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement.

« Article 3. — Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs.

« Article 4. — La disposition de l'article 3 s'applique aux ouvrages déjà représentés, quels que soient les anciens règlements ; néanmoins les actes qui auraient été passés entre des comédiens et les auteurs vivants ou des auteurs morts depuis moins de cinq ans seront exécutés.

« Article 5. — Les héritiers ou les concessionnaires des auteurs seront propriétaires de leurs ouvrages durant l'espace de cinq années après la mort de l'auteur.

« Article 6. — Les entrepreneurs ou les membres des différents théâtres seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités ; ils ne recevront des ordres que des officiers municipaux, qui ne pourront arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens, et qui ne pourront rien enjoindre aux comédiens, que conformément aux lois et aux règlements de police, règlements sur lesquels le comité de constitution dressera incessamment un projet d'instruction. Provisoirement les anciens règlements seront exécutés. »

Cette loi appelle les observations suivantes :

En déclarant les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans « propriété publique », son article 2 reconnaissait implicitement le caractère de donation, que ceux-ci avaient fait au public, et cet article apportait une condition à cette donation : à savoir le report de cette jouissance à un terme de cinq ans après la mort des auteurs.

Par conséquent, cet article était loin de conférer un droit de propriété quelconque à l'auteur ; il avait même pour résultat de dépouiller les héritiers des auteurs de certains droits, qu'ils pouvaient tenir d'anciens contrats ou d'anciens règlements, notamment de l'article 20 du Règlement de l'Opéra-Comique de 1774 concernant les « *représentations utiles* » (1).

L'article 3 ne confère pas à l'auteur la « propriété » de son ouvrage, comme le fait l'article 2 au profit du public : il confère à l'auteur *un droit attaché à sa personne* : le droit

(1) Voir tome I, *L'Opéra-Comique*, pp. 227 et suivantes.

d'autoriser, — et par conséquent d'interdire, — la représentation *publique* de son ouvrage.

L'article 3 ne pouvait pas, logiquement, conférer à l'auteur la propriété de son ouvrage, alors que l'article précédent en privait ses héritiers cinq ans après sa mort, sans se mettre en contradiction avec l'article 17 de la Déclaration des Droits de l'Homme, encore toute fraîche éclos des cerveaux des Constituants. « *La propriété étant un droit inviolable et sacré, nul ne peut en être privé, si ce n'est lorsque la nécessité publique, légalement constatée, l'exige évidemment, et sous la condition d'une juste et préalable indemnité.* »

Comme un des caractères essentiels de la propriété est la perpétuité, pour en dépouiller les héritiers de l'auteur cinq ans après sa mort, le législateur aurait dû constater la nécessité publique de cette spoliation et son évidence, tout en fixant au préalable une juste indemnité.

L'article 12 de l'arrêt du Conseil du Roi du 9 décembre 1780 avait interdit aux auteurs et aux comédiens de « traiter les pièces à forfait », c'est-à-dire avait interdit aux premiers de vendre leurs pièces aux seconds, qui pouvaient ainsi faire de cette vente une condition de la représentation (1). Cette défense avait pour sanction la nullité du contrat. Après la nuit du 4 août 1789, l'arrêt du Conseil était devenu caduc, et les comédiens s'étaient rendus acquéreurs de certaines pièces ; l'article 4 de la nouvelle loi sanctionnait ces marchés au nom des principes de la liberté des conventions.

Enfin l'article 5 employait une expression impropre, et contradictoire avec les termes de l'article 3, en employant le mot « propriété » des ouvrages, au profit des héritiers et des *cessionnaires* des auteurs. Le mot « cessionnaire » était lui-même en contradiction avec le mot « propriété » : en effet, si on « concède un droit, on ne concède » pas une propriété : on la « cède ». Pour être en harmonie avec l'article 3, il aurait fallu que l'article 5 s'exprimât ainsi :

(1) Voir tome I, p. 187.

« Les héritiers ou les *cessionnaires* des auteurs jouiront du droit à eux conférés par l'article 3 ci-dessus durant l'espace de cinq années après la mort de l'auteur. »

Nous verrons que la loi du 19 juillet suivant a redressé cette erreur.

..

Quelques critiquables que fussent certaines dispositions de cette loi, elle posait en principe que toute représentation d'un ouvrage dramatique, imprimé ou non, devait être autorisée par son auteur, et celui-ci pouvait mettre à son autorisation telle condition pécuniaire ou morale que bon lui semblait.

Mais cette loi heurtait trop d'intérêts et trop d'usages pour s'imposer sans résistances.

Dès sa promulgation, Cailhava, un auteur connu de l'époque, entendit en profiter, en retirant ses pièces du répertoire de la Comédie Française pour les porter à Nicolet.

Il informa le Comité de sa décision par la lettre suivante :

« Il y a trente ans que je travaille pour la Comédie Française ; il y a trente ans qu'elle se fait un jeu de me persécuter... de condamner toutes mes pièces à l'oubli, dès que le Public daigne les accueillir... »

« Il est temps de les dérober à cet affront, et je les retire du Théâtre National, qui les dédaigne, pour les donner au sieur Nicolet, si la fantaisie m'en prend. Mes ouvrages sont ma propriété, elle est sacrée puisque je ne la dois qu'à moi, et j'en disposerai désormais à mon gré. Il est passé le temps des usurpations. »

Mais les Comédiens ne l'entendaient pas ainsi : s'appuyant sur les arrêts du Conseil du Roi et les règlements des Gentilshommes de la Chambre, aux termes desquels les pièces « tombées dans les règles » appartenaient aux Comédiens, ceux-ci répondirent à Cailhava :

« Monsieur,

« Les pièces que vous réclamez par votre lettre du 4 de ce mois (mai) ne sont plus votre propriété et sont devenues la nôtre.

« En conséquence, nous avons l'honneur de vous prévenir que nous formons dans ce moment-ci opposition entre les mains des Directeurs de tous les autres théâtres de la Capitale à ce que ces pièces y soient représentées, et que cette opposition vous sera signifiée à vous-même.

« Signé : FLEURY, DES ESSARTS, LA ROCHELLE. »

Ces oppositions furent pratiquées : les directeurs des autres théâtres n'osaient pas passer outre. Cailhava adressa alors un mémoire à la Constituante exposant son cas avec un historique des vicissitudes de chacune de ses pièces au Théâtre Français.

« C'est peu que l'Assemblée Nationale ait rendu à l'homme sa liberté, elle fait davantage pour son bonheur et surtout pour sa gloire, elle le met dans l'heureuse impuissance d'être quelque chose par autrui, et lui donne le pouvoir d'être tout par lui seul...

« Ainsi, elles ont disparu presque toutes ces prérogatives impolitiques, qui soumièrent trop longtemps les arts à l'ignorance et l'innocence à la perversité...

« Cependant, le croira-t-on, les Rois du Théâtre, nourris d'illusions, livrés à la douce habitude de régner par des privilèges, ne veulent pas renoncer à ce qu'ils ont de commode et de lucratif... (1).

A s'en tenir à la lettre des anciens privilèges, c'est-à-dire aux mots : « les pièces tombées dans les règles appartiendront aux comédiens », ceux-ci semblaient en droit d'invoquer un transfert de propriété. Mais, en fait, les mots : « appartenir aux comédiens, » n'avaient jamais signifié autre chose que : les « Comédiens n'auraient plus à verser de « part d'auteur ».

D'autre part, profitant du silence de l'article 3 et invoquant le principe que la loi n'a pas d'effets rétroactifs, les

(1) A. O., Recueil n° 2174.

entrepreneurs de spectacles prétendirent qu'ils avaient le droit de continuer à représenter, sans autorisation, les pièces imprimées ou gravées avant la promulgation de la loi.

D'autres entrepreneurs de province, prenant prétexte de la fixation des honoraires dûs aux auteurs par les Règlements des Gentilshommes de la Chambre et les Arrêts du Conseil du Roi, prétendirent les faire taxer par les municipalités.

Pour trancher ces dernières difficultés, il sembla nécessaire de promulguer une nouvelle loi interprétative de la première.

Beaumarchais l'obtint : elle fut promulguée le 19 juillet de la même année, précisant les droits des auteurs dans les cas envisagés :

« Article 1. — Conformément aux dispositions des articles 3 et 4 du décret du 13 janvier dernier concernant les spectacles, les ouvrages des auteurs vivants, même ceux qui étaient représentés avant cette époque, soit qu'ils fussent ou non gravés ou imprimés, ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue du Royaume, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, ou sans celui de leurs héritiers ou cessionnaires, pour les ouvrages des auteurs morts depuis moins de cinq ans, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit de l'auteur, de ses héritiers ou cessionnaires.

« Article 2. — La convention entre les auteurs et les entrepreneurs des spectacles sera parfaitement libre, et les officiers municipaux, ni aucuns autres fonctionnaires publics, ne pourront taxer lesdits ouvrages, ni modérer ou augmenter le prix convenu ; et la rétribution des auteurs, convenue entre eux ou leurs ayants cause et les entrepreneurs de spectacles, ne pourra être ni saisie, ni arrêtée par les créanciers des entrepreneurs du spectacle. »

Pour répondre aux Comédiens, l'article 1 précise que les ouvrages des auteurs vivants, — même représentés avant cette époque, — c'est-à-dire ceux qui appartiennent au répertoire de la Comédie Française, ne peuvent être représentés sans l'autorisation de l'auteur.

Pour répondre aux directeurs de théâtre, le même article

soumet les ouvrages à l'autorisation, soit qu'ils fussent ou non gravés ou imprimés.

Enfin, redressant l'expression vicieuse de l'article 5 de la loi précédente, qui attribuait la « propriété » des ouvrages aux héritiers des auteurs pendant cinq ans après leur mort, le nouvel article confère aux héritiers le même droit personnel qu'aux auteurs pendant ces cinq années.

Malheureusement pour les auteurs, en limitant aux créanciers des entrepreneurs de spectacles l'interdiction de saisir les honoraires des auteurs, l'article 2 de cette loi donnait implicitement, aux créanciers des auteurs, le droit de saisir ces honoraires, alors que l'arrêt du Conseil du Roi du 21 mars 1749 avait déclaré ces sommes insaisissables, d'une manière absolue (1). C'était une conséquence que Beaumarchais n'avait pas prévue et qui pèse encore aujourd'hui sur les auteurs.

La loi du 30 août 1792.

De tout temps, les directeurs de province n'avaient jamais versé le moindre honoraire aux auteurs, lorsque leurs pièces avaient été imprimées; sans se soucier d'obtenir leur autorisation, ils continuèrent après la promulgation de ces deux lois. Beaumarchais se plaignit qu'à Lyon notamment, on jouât le *Mariage de Figaro* malgré lui: il s'attira cette réponse:

« Nous jouons votre *Mariage* parce qu'il nous fournit d'excellentes recettes; et nous le jouerons malgré vous, malgré tous les décrets du monde. Je ne conseille même à personne de venir nous en empêcher. Il y passerait mal son temps... »

Dès que l'Assemblée Législative eut succédé à la Constituante, elle fut assaillie de pétitions par les directeurs auxquelles les auteurs répondirent.

Pour prétendre que les auteurs n'avaient conservé aucun

(1) Voir tome I, pp. 48 et suivantes.

droit sur leurs ouvrages imprimés ou gravés, les premiers invoquèrent la lettre des contrats passés avec les libraires, qui transféraient à ceux-ci la propriété des ouvrages édités:

« Il n'est pas un seul des marchés des auteurs avec les imprimeurs et les graveurs, dit un mémoire présenté par les directeurs, qui aient été faits conditionnellement, et dans lesquels ils se sont réservé le droit d'empêcher les représentations dans les provinces, ou celui de traiter avec les spectacles.

« La représentation est, comme la lecture, la jouissance de la chose acquise: elle est inséparable du droit qu'acquiert l'acheteur, à moins qu'il n'y ait une réserve contraire; mais il est prouvé que les auteurs ont entendu vendre, et les libraires et les graveurs entendu acheter, le droit de représentation... »

Et les directeurs concluaient en demandant que ces ouvrages fussent déclarés propriété publique.

Les auteurs répliquaient:

« Nos droits sur la représentation n'avaient été généralement reconnus que pour les théâtres de Paris, jusqu'à ce que la loi de 1791 nous ait rendu nos droits sur tous ceux de l'Empire. Or, si nous n'en jouissons pas jusque-là dans les départements, nous n'avons pu les céder, car on ne cède pas ce qu'on n'a point.

« Nous n'avons fait aucune réserve car nous ne pouvions prévoir le moment où le droit de représentation nous serait restitué. Il n'existait avant la Révolution ni pour nous, ni pour les libraires et les marchands de musique, et ceux-ci, qui ne le réclament pas, n'ont pas plus entendu l'acheter que les auteurs n'ont entendu le leur vendre. Les uns et les autres ont compté sur l'usage (nuisible aux auteurs, indifférent aux marchands) qui existait alors. Et si la justice de l'Assemblée Constituante a rendu aux auteurs les moyens d'établir un autre usage, cela ne fait rien aux marchands dont les droits ne sont nullement lésés... (1) ».

Il faut reconnaître qu'en faisant ces constatations, les auteurs avaient absolument raison en fait. Ils avaient encore

(1) A. O., Recueil n° 1507.

raison en droit, puisque les contrats de cession, passés entre eux et les libraires, étaient *res inter alios acta* à l'égard des entrepreneurs de spectacles qui, par conséquent, n'avaient nullement le droit de les invoquer à leur bénéfice.

Si encore les directeurs de province s'étaient bornés à s'emparer des pièces éditées, pour les représenter correctement ! Ils faisaient mieux : lorsqu'une pièce jouée avec succès n'avait pas été imprimée, ils la faisaient écrire au vol, au cours des représentations, par des individus qui en prenaient le texte tant bien que mal, et la pièce était représentée avec ce texte plus ou moins exactement reconstitué. Beaumarchais constata cette pratique dans l'exposé de sa pétition du 23 décembre 1791 au Comité d'Instruction Publique de la Législative :

« ... Je voulus profiter du succès d'un de mes ouvrages qu'on désirait jouer en province pour travailler à la réforme du plus grand de tous les abus, celui de représenter les ouvrages sans rien payer à leurs auteurs.

« Je répondis aux demandeurs du *Mariage de Figaro* que je ne le ferais imprimer, et n'en permettrais la représentation en province, que quand les directeurs des troupes se seraient soumis par un acte, à payer, non pas à moi seul, mais à tous les auteurs vivants, la même rétribution dont ils jouissaient dans la capitale.

« Que firent alors ces directeurs ? Ils firent écrire ma pauvre pièce pendant qu'on la représentait ; ils firent imprimer sur-le-champ, chargée de toutes les bêtises, de toutes les ordures et incorrections que leurs très maladroits copistes y avaient partout insérées ; puis la jouèrent ainsi défigurée sur les théâtres de province.

« Je m'en plaignis à nos ministres, seuls juges alors dans ces matières. Je n'en obtins pas justice car je n'étais qu'homme de lettres ; ma demande n'eut aucune faveur ; car je n'étais point comédienne...

« Obligé de chercher à me faire justice moi-même, et la pièce, mal imprimée par ceux qui l'avaient volée étant ainsi beaucoup trop bête, — ce que je fis dire partout en désavouant cette horreur, — quelques directeurs de province vinrent me demander de jouer mon véritable ouvrage. Je leur montrai mes conditions. Ceux de

Marseille, de Versailles, de Rouen, d'Orléans, les acceptèrent sans balancer, en passèrent acte notarié...

« D'après la lecture d'un tel acte, ou pourra être bien étonné que je n'aie jamais pu tirer un denier de toutes ces troupes, ni moi, ni aucuns des auteurs, avec mes actes notariés, malgré que j'eusse exprès consacré ces produits aux pauvres de ces grandes villes, espérant que ce bon emploi ferait des défenseurs actifs à la cause des gens de lettres.

« Mais il n'est pas moins vrai que ma pièce, imprimée par moi, pour que ces directeurs la fissent représenter, en me payant mes honoraires, m'a été de nouveau volée, et que c'est à ce titre seul qu'elle est jouée partout en France... ».

Dalayrac, de son côté, invoquait des arguments d'équité :

« ... Voilà *Nina* par exemple, qui fait grand plaisir en province, et qui vient d'avoir trente représentations à mille écus chacune à Bordeaux ; ne serait-il pas juste que je fusse pour quelque chose dans tout cela ? Car enfin, sans moi, Messieurs les Directeurs ne gagneraient pas cet argent-là ; je ne serais pas exigeant, et s'ils me donnaient quelque chose, je serais plus à mon aise, et ils n'en seraient guère moins riches ; je sens que cela est juste, et peut-être qu'il viendra un temps où l'on sentira cela comme moi ; ce temps-là est venu, Messieurs les Directeurs, deux décrets confirmatifs l'un de l'autre, nous ont assuré pour jamais les droits que nous tenons de la nature, et il faut autre chose que des subtilités pour les faire révoquer.

« Je n'entends pas ce que ces Messieurs veulent dire par « *propriété publique* », et comment en faisant imprimer ou graver ma pièce pour en vendre les exemplaires, j'ai pu me dessaisir de mon droit, utile et précieux, d'en permettre la représentation...

« ... Eh Messieurs, vous hériterez cinq ans après ma mort, ne vous plaignez pas, car en vérité, c'est bien assez ; vous hériterez au préjudice de mes enfants.

« ... Si les ouvrages imprimés ou gravés étaient déclarés propriété publique, tous les auteurs dramatiques, à l'instant même seraient ruinés et réduits à la misère la plus affreuse ; nous vivons tous, nous et les nôtres, du produit de nos ouvrages sur les théâtres de Paris, puisque la province ne nous rapporte rien ; à l'instant

même, les théâtres de Paris qui nous nourrissent, ne nous paieront plus rien...

« Les libraires ou graveurs à qui l'on a donné simplement le droit de vendre les exemplaires n'ont jamais songé à se présenter aux différents théâtres pour y recevoir la part d'auteur » (1).

Les arguments, pourtant si forts des auteurs, ne convainquirent pas l'Assemblée Législative : par la loi du 30 août 1792, elle chercha à concilier les intérêts contraires des deux catégories d'intéressés : pour accorder certaines satisfactions aux directeurs, elle revint en partie, sur les deux lois votées par la Constituante.

Si critiquables qu'en soient certaines dispositions, cette loi présente le grand intérêt de distinguer nettement le droit de représentation et le droit d'édition. En voici l'exposé des motifs et les dispositions :

« L'Assemblée Nationale, après avoir entendu le rapport sur des réclamations faites contre quelques dispositions des décrets du 13 janvier 1791 et 19 juillet suivant sur les théâtres,

« Considérant que ces réclamations sont fondées sur ce que ces décrets peuvent porter atteinte aux droits des différents spectacles, pour n'avoir pas assez distingué l'état passé de l'état à venir, ainsi que la position de Paris de celle du reste de la France, relativement à la jouissance des pièces de théâtre, en vertu des conventions ou règlements, ou en vertu d'un long et paisible usage :

« Considérant que le droit de faire imprimer et le droit de faire représenter, qui appartiennent incontestablement aux auteurs des pièces dramatiques, n'ont pas été suffisamment distingués et garantis par la loi ;

« Considérant enfin que les ouvrages dramatiques doivent être protégés par la loi, de la même manière que toutes les autres productions de l'esprit, mais avec des modifications dictées par la nature du sujet, et voulant ôter toute cause de réclamation, décrète ce qui suit :

(1) A. O., n° 1549.

« Article premier. — Les pièces, imprimées ou gravées, mises en vente avant le décret du 13 janvier 1791, qui ont été jouées avant cette époque sur les théâtres autres que ceux de Paris, sans conventions écrites des auteurs, et cependant sans aucune réclamation légalement constatée de leur part, pourront être jouées sur ces mêmes théâtres, sans aucune rétribution pour les auteurs.

« Article 2. — Les conventions faites avant le décret du 13 janvier 1791 entre les auteurs et les directeurs de spectacles seront exécutées.

« Article 3. — Les règlements et arrêts du Conseil qui avaient été faits pour les théâtres de Paris, ayant été abrogés par le décret du 13 janvier, et ayant donné lieu, à cette époque, à divers traités entre les théâtres de Paris et les auteurs, ces traités seront suivis dans toute l'étendue de leurs dispositions ; en conséquence, nul autre théâtre de Paris, que celui ou ceux auxquels l'auteur ou ses ayants cause auront permis la représentation de ses pièces, ne pourra les jouer sous les peines de la loi.

« Article 4. — Pour prévenir toutes réclamations à l'avenir, les auteurs seront tenus, en vendant leurs pièces aux imprimeurs ou aux graveurs, de stipuler formellement la réserve qu'ils entendront faire de leurs droits de faire représenter lesdites pièces.

« Article 5. — Le traité portant ladite réserve sera déposé chez un notaire et imprimé à la tête de la pièce.

« Article 6. — En conséquence de cette réserve, aucun spectacle ne pourra jouer lesdites pièces imprimées ou gravées qu'en vertu d'un consentement écrit et signé par l'auteur.

« Article 7. — Les spectacles qui contreviendront au précédent article encourront la peine de la confiscation du produit total des représentations.

« Article 8. — La réserve faite en vertu de l'article 4, n'aura d'effet que pour dix ans : au bout de ce temps, toutes les pièces imprimées ou gravées seront librement jouées par tous les spectacles.

« Article 9. — L'Assemblée Nationale n'entend rien préjuger sur les décrets ou règlements de police qu'elle pourra donner dans le Code de l'Instruction Publique, sous le rapport de l'influence des théâtres sur les mœurs et les beaux-arts.

« Article 10. — Elle déroge aux décrets antérieurs, en tout ce qui n'est pas conforme au présent décret. »

Cette loi apportait une énorme déception aux auteurs : aussi, dès que la Législative eut été dissoute, ils s'adressèrent à la Convention pour la faire rapporter.

La loi du 1^{er} septembre 1793.

La nouvelle assemblée leur était favorable : par la loi du 19 juillet 1793, elle avait créé le droit d'édition ; par la loi du 1^{er} septembre 1793, elle rétablit le droit de représentation tel qu'il résultait des lois de 1791 :

« La Convention Nationale, voulant assurer aux auteurs dramatiques la propriété de leurs ouvrages, leur garantir les moyens d'en disposer avec une égale liberté, par la voie de l'impression et par celle de la représentation, et faire cesser à cet égard entre les théâtres de Paris et ceux des départements une différence aussi abusive que contraire aux principes de l'égalité, décrète ce qui suit :

« *Article premier.* — La Convention Nationale rapporte la loi du 30 août 1792 relative aux ouvrages dramatiques.

« *Article 2.* — Les lois du 13 janvier et 19 juillet 1791 et 1793 leur sont appliquées dans toutes leurs dispositions.

« *Article 3.* — La police des spectacles continuera d'appartenir exclusivement aux Municipalités. Les entrepreneurs ou associés seront tenus d'avoir un registre dans lequel ils inscriront et feront viser par l'officier de police de service, à chaque représentation, les pièces qui seront jouées, pour constater le nombre des représentations de chacune.

On peut d'ailleurs soupçonner la Convention de n'avoir pas été désintéressée dans cette reconnaissance des droits des auteurs. Se rendant compte de l'influence du théâtre sur l'opinion publique, elle voulut se rallier ses fournisseurs. Ce mobile se révèle ingénument dans cette conclusion d'un appel lancé par la Commission d'Instruction Publique en exécution d'une décision du Comité de Salut Public du 18 prairial an II :

« ... Et vous, écrivains patriotes qui aimez les Arts, qui, dans le recueillement du cabinet, méditez tout ce qui peut être utile aux hommes ! Déployez vos plans, calculez avec nous la force morale des spectacles : il s'agit d'élever une école publique où le goût et la vertu soient également respectés.

« La Commission interroge le génie, sollicite les talents, s'enrichit de leurs veilles, et désigne à leurs travaux le *but politique* vers lequel ils doivent marcher » (1).

*
*
*

La loi de la Convention, rétablissant celles de la Constituante, fut aussi souvent violée que celles-ci, si l'on en juge par cette circulaire de François de Neufchâteau, Ministre de l'Intérieur du Directoire, adressée en 1798 aux Administrations Centrales et Municipales et aux Commissaires du Directoire près de ces Administrations :

« ... Les Auteurs Dramatiques ne cessent de m'adresser des réclamations sur l'étonnante légèreté avec laquelle plusieurs de ces Entrepreneurs de Spectacles se permettent de représenter les ouvrages des Auteurs vivans, sans avoir obtenu leur consentement, et sans acquitter la rétribution connue sous le nom de part d'auteur.

« C'est en vain que leurs fondés de procuration dans les départements somment juridiquement ces Entrepreneurs de suspendre les représentations. Au mépris de ces sommations, au mépris des lois qui les autorisent, ces pièces restent dans leur répertoire et continuent d'être jouées sur leurs théâtres.

« Je suis informé que quelques autres, surtout dans la commune de Paris, ne font que changer le titre des pièces et trouvent ainsi moyen de se soustraire à la loi.

« D'autres se permettent de morceler les opéras, d'en supprimer les paroles ou la musique, et de les faire représenter en pantomimes ou comédies ...

« Toutes les fois que les Auteurs ou leurs fondés de procuration

(1) A. O. Législation, Carton II.

vous dénonceront une violation de la loi et les engagements pris avec eux, vous interdirez la représentation, et s'il arrivait que les entrepreneurs, au mépris de ces défenses, osassent jouer les pièces que vous auriez désignées, ... vous auriez soin de prendre toutes les mesures nécessaires pour que les recettes puissent être matériellement saisies dans les mains du receveur même du spectacle, et déposées dans celles d'un notaire ou de tout autre Officier public à votre choix » (1).

Dorénavant, ce sont donc les lois de 1791 qui, en France, régiront le droit de représentation : ce sont leurs principes qui sont encore appliqués de nos jours, et la jurisprudence de nos Tribunaux ne fait qu'en déduire les conséquences logiques dans les cas d'espèces qui leur sont soumis.

Il restait à en régler l'exercice.

L'avis du Conseil d'Etat de 1811.

Un décret du 5 février 1810 sur l'Imprimerie et la Librairie (2) par son article 39, avait porté à *vingt ans* après la mort de l'auteur le délai de protection du droit de l'écrivain. Les auteurs dramatiques demandèrent que ce délai fut appliqué au droit de représentation.

Le Ministre de l'Intérieur, Montalivet, se fit leur porte-parole dans un rapport présenté au Conseil d'Etat, en donnant les raisons qui militaient en faveur de cette assimilation, et il ajoutait, en reproduisant l'argumentation des auteurs :

« Un arrêt du Conseil du 30 août 1777 déclarait *perpétuelle* la propriété littéraire, tandis que les lois de la Révolution en ont réduit la jouissance à dix années après la mort des auteurs... les législateurs de 1793, disent-ils, loin de nous être favorables, n'ont fait que dépouiller nos enfants et nos héritiers.

« Je dois observer que, dans ces dispositions, il ne s'agit point

(1) A. O. Recueil, n° 4057.

(2) Voir ci-après : *Le droit d'édition*. Locat, *Législation de la France*, t. IX, p. 23.

de la propriété des auteurs dramatiques ; on n'y reconnaît point leur droit sur la représentation de leurs ouvrages, mais on ne le conteste pas non plus.

« En général, il m'a semblé que les Comédiens n'opposaient que des objections peu fondées aux prétentions des auteurs dramatiques.

« Le Conseil examinera si ces deux propriétés sont réellement de même nature, et si les auteurs dramatiques peuvent être admis à jouir du bienfait du Décret du 5 février 1810.

« Dans le cas de l'affirmative, le Gouvernement confirmera le projet de décret que j'ai l'honneur de lui soumettre » (1).

Voici le texte du projet très favorable aux auteurs dramatiques :

« Les dispositions des articles 30 et 40 de notre décret du 5 février 1810 sont applicables à tout auteur d'ouvrages, représentés ou destinés à être représentés sur tous les théâtres de France.

« En conséquence, le droit de propriété sur ces ouvrages est garanti à l'auteur dramatique pendant sa vie, à la veuve de même pendant la vie de celle-ci, si ses conventions matrimoniales lui en donnent le droit, et à leurs enfants pendant vingt ans après le décès du mari ou de la femme, si la femme a été appelée à succéder à son mari. »

Ce rapport et ce projet furent renvoyés à la section de l'Intérieur, qui s'opposa à la réforme, présenta et fit adopter par le Conseil d'Etat l'Avis suivant :

« Avis du Conseil d'Etat du 20 août 1811 approuvé le 23, portant que le décret du 5 février 1810 n'a rien innové quant aux droits des auteurs d'ouvrages dramatiques et des compositeurs de musique. »

« Le Conseil d'Etat... »

« Est d'avis que le décret n'a rien innové quant aux droits des auteurs des ouvrages dramatiques et des compositeurs de musique, et que ces droits doivent être réglés conformément aux lois existant antérieurement audit décret du 5 février 1810. »

(1) Voir *infra* : Le Décret de 1810.

Cet avis du Conseil d'Etat est, juridiquement, inexplicable, car on n'aperçoit pas la raison pour laquelle le droit de représentation ne devait pas avoir, après la mort de l'auteur, la même durée que le droit d'édition. En fait, on peut soupçonner que l'influence des Comédiens, — et peut-être des Comédiennes, — a pu s'exercer sur les membres de la grave Assemblée. En effet, les sociétaires de la Comédie Française, — sans parler des troupes et des directeurs de province, — bénéficiaient de toutes les sommes qu'ils ne versaient pas aux héritiers des auteurs.

La durée du droit de représentation.

La question s'est posée de savoir si la loi de 1793, qui fixait ce délai à 10 ans pour le droit d'édition, avait eu pour effet de prolonger également à 10 ans le délai de protection du droit de représentation fixé à 5 ans par les lois de 1791.

Elle a été résolue par l'affirmative dans un arrêt fortement motivé de la Chambre Criminelle rendu le 5 décembre 1843, sur un pourvoi formé par le Directeur du Théâtre Italien de Paris, nommé Dormoy, poursuivi pour avoir représenté un opéra sans autorisation des héritiers des auteurs, morts depuis plus de cinq ans, mais moins de dix ans, avant les dates des représentations.

En voici le texte :

« La Cour :

« Attendu que si les lois des 13 janvier et 19 juillet 1791 ont fixé à cinq années, après le décès des auteurs des pièces de théâtres, les droits des héritiers ou cessionnaires, il a été dérogé à ces dispositions par d'autres lois postérieures ;

« Qu'en effet la loi du 19 juillet 1793, relative d'après son titre, aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, porte, article 2, « que les héritiers ou cessionnaires de ces écrits, jouiront du même droit de propriété durant l'espace de dix années après la mort des auteurs » ;

« Que l'article 7 de la même loi étend cette disposition à tous les

genres de composition, en prescrivant que les héritiers de l'auteur d'un ouvrage de littérature ou de gravure, ou de toute autre production de l'esprit ou du génie qui appartiennent aux beaux-arts, en auront la propriété exclusive pendant dix années ;

« Que la généralité de ces termes ne permet pas de douter que l'intention du législateur n'ait été d'y comprendre les héritiers des auteurs des pièces de théâtre ;

« Attendu que la loi du 1^{er} septembre 1793, en rapportant la loi du 30 août 1792, relative aux conventions faites entre les auteurs et les directeurs de spectacles pour les pièces jouées et mises en vente avant la loi du 13 janvier 1791, a ordonné que, non seulement cette dernière mais celle du 19 juillet 1793 seraient appliquées dans toutes leurs dispositions *aux ouvrages dramatiques* ;

« Qu'évidemment en ordonnant l'exécution de cette dernière loi qui étendait à dix années, le droit des héritiers tandis qu'il n'était porté qu'à cinq ans par celles de janvier et juillet 1791, elle a entendu, conformément aux principes sur la matière, que, dans la contrariété de ces lois, la dernière serait exécutée en cette partie, de préférence aux précédentes ;

« Attendu que, c'est en ce sens que le décret du 8 juin 1806 concernant les théâtres a interprété les lois des 19 juillet et 17 septembre 1793 ; qu'en effet le décret déclare, article 12, « que les propriétaires d'ouvrages posthumes avaient les mêmes droits que l'auteur, et que les dispositions sur la propriété des auteurs et *sur sa durée* leur étaient applicables, ainsi qu'il était dit au décret du 1^{er} germinal an XIII ;

« Attendu que ce dernier décret relatif aux ouvrages posthumes avait reconnu dans son premier considérant : « que les lois sur les propriétés littéraires déclaraient propriétés publiques les ouvrages des auteurs morts depuis plus de dix ans ;

« Qu'il résulte incontestablement de ces textes et de leur relation que la propriété des ouvrages dramatiques, comme celle de toutes les productions de l'esprit et du génie, appartiennent pendant dix années, aux héritiers de leurs auteurs ;

« Attendu d'ailleurs qu'il résulte des actes de l'administration et des discussions législatives que c'est de cette manière que, de 1793 à 1841, la loi du 19 juillet 1793 a été interprétée et entendue.

« Rejetée. » (1)

(1) Dalloz, 1844. 1. 11.

La loi du 3 août 1844 devait quelques mois plus tard trancher définitivement la question en assimilant complètement la durée de protection du droit de représentation à celle du droit d'édition en la portant à vingt ans.

Les répertoires dramatiques.

Si, à partir de la Révolution, la puissance publique n'intervient plus en France dans la rémunération des auteurs, il n'en est pas de même en ce qui concerne la liberté des théâtres et des répertoires.

Avec le Consulat, et le retour à la prospérité, les théâtres s'étaient multipliés ; souvent leurs directeurs étaient des commerçants peu scrupuleux, quelquefois insolubles, qui engageaient des artistes, sans se soucier de faire face à leurs obligations ; les faillites se multipliaient au grand préjudice des artistes engagés.

Pour mettre fin à ce désordre, Napoléon signa le décret du 8 juin 1806 dont voici les dispositions principales :

« *Article 1^{er}.* — Aucun théâtre ne pourra s'établir dans la capitale sans notre autorisation spéciale, sur le rapport qui nous en sera fait par notre Ministre de l'Intérieur.

« *Article 2.* — Tout entrepreneur qui voudra obtenir cette autorisation sera tenu de faire la déclaration prescrite par la loi et de justifier, devant notre Ministre de l'Intérieur, des moyens qu'il aura pour assurer l'exécution de ses engagements ».

Dans les grandes villes, le nombre des théâtres était réduit à deux ; dans les autres villes, il n'en pouvait plus subsister qu'un, et tous devaient être munis de l'autorisation du Préfet, tenu de rendre compte de leur situation au Ministre de l'Intérieur.

Aux termes de l'article 4, les répertoires de l'Opéra, de la Comédie Française et de l'Opéra-Comique étaient arrêtés par le Ministre de l'Intérieur, et aucun autre théâtre de Paris ne

pouvait représenter les pièces de leur répertoire, sans leur autorisation, et sans leur payer une rétribution, fixée de gré à gré et avec l'autorisation du Ministre. Cet article avait pour objet de créer, au profit des théâtres d'Etat, le monopole des pièces tombées dans le domaine public après le très court délai de dix ans qui suivait la mort de l'auteur.

L'Opéra pouvait seul donner des bals masqués.

Enfin, aux termes de l'article 5 le Ministre pouvait assigner à chaque théâtre un genre de spectacles dans lequel il était tenu de se renfermer.

En exécution de ce décret, Champagny, Ministre de l'Intérieur, signa le 25 avril 1807 le règlement suivant :

« *Article premier.* — Les Théâtres dont les noms suivent sont considérés comme grands Théâtres...

1^o *Le Théâtre Français.*

« Ce théâtre est spécialement consacré à la Tragédie et à la Comédie...

« Son répertoire est composé : 1^o de toutes les pièces... jouées sur l'ancien Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, sur celui que dirigeait Molière et sur le théâtre qui s'est formé de la réunion de ces deux établissements, et qui a existé sous diverses dénominations jusqu'à ce jour.

« 2^o Des comédies jouées sur les Théâtres dits *Italiens* jusqu'à l'établissement de l'Opéra-Comique.

« *L'Odéon* sera considéré comme une annexe du Théâtre Français pour la Comédie seulement.

« Son répertoire contient : 1^o les comédies et drames spécialement composés pour le théâtre ; 2^o les comédies jouées sur les Théâtres dits *Italiens* jusqu'à l'établissement de l'Opéra-Comique : ces derniers pourront être représentés par l'Odéon concurremment avec le Théâtre Français.

2^o *Le Théâtre de l'Opéra.*

« Ce théâtre est spécialement consacré au chant et à la danse ; son répertoire est composé de tous les ouvrages, tant opéras que ballets qui ont paru depuis son établissement en 1646.

« 1^o Il peut seul représenter les pièces qui sont entièrement en musique et les ballets du genre noble et gracieux : tels sont tous

ceux dont les sujets ont été puisés dans la Mythologie ou dans l'Histoire, et dont les principaux personnages sont des dieux, des rois ou des héros.

« 2° Il pourra aussi donner, (mais non exclusivement à tout autre théâtre), des ballets représentant des scènes champêtres ou des actions ordinaires de la vie.

3° *Le Théâtre de l'Opéra-Comique.*

« Ce théâtre est spécialement destiné à la représentation de toute espèce de comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes ou de morceaux d'ensemble.

« Son répertoire est composé de toutes les pièces jouées sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, avant et après sa réunion à la Comédie Italienne, pourvu que le dialogue de ces pièces soit coupé par du chant.

« *L'Opéra Buffa* doit être considéré comme une annexe de l'Opéra-Comique. Il ne peut représenter que des pièces écrites en italien.

« *Article 2.* — Aucun des airs, romances et morceaux de musique qui auront été exécutés sur les théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, ne pourra, sans l'autorisation des auteurs ou propriétaires, être transportés sur un autre théâtre de la Capitale, même avec des modifications dans ces accompagnements, que cinq ans après la première représentation de l'ouvrage dont ces morceaux font partie.

Article 3. — « Sont considérés comme théâtres secondaires :

1° Le Théâtre du Vaudeville.

« Son répertoire ne doit contenir que de petites pièces mêlées de couplets sur des airs connus et des parodies.

2° Le Théâtre des Variétés, boulevard Montmartre.

« Son répertoire est composé de petites pièces dans le genre grivois, poissard ou villageois, quelquefois mêlées de couplets, également sur des airs connus.

3° Le Théâtre de la Porte Saint-Martin.

« Il est spécialement destiné au genre appelé *mélodrame*, aux pièces à grand spectacle. Mais dans les pièces du répertoire de ce Théâtre, comme dans toutes les pièces des Théâtres secondaires, on ne pourra employer pour les morceaux de chant que des airs connus.

« On ne pourra donner sur ce Théâtre des ballets dans le genre

historique et noble : ce genre... étant exclusivement réservé au grand Opéra.

4° Le Théâtre de la Gaité.

« Il est spécialement destiné aux *pantomimes* de tous genres, mais sans ballets, aux *arlequinades* et autres *farces* dans le goût de celles données autrefois par Nicolet sur ce Théâtre.

5° Le Théâtre des Variétés Etrangères.

« Le répertoire de ce Théâtre ne pourra être composé que de pièces traduites des Théâtres Etrangers.

Article 4. — « Les autres Théâtres actuellement existants à Paris... seront considérés comme annexes ou doubles des théâtres secondaires : chacun des directeurs de ces établissements est tenu de choisir, parmi les genres qui appartiennent aux Théâtres secondaires, le genre de Théâtre qui pourra convenir à son Théâtre...

Article 7. — Pour que les Théâtres n'aient pas à souffrir de cette détermination et distribution de genres, le Ministre leur permet de conserver en entier leurs anciens répertoires...

Article 8. — « Dans les départements, les troupes permanentes ou ambulantes, pourront jouer, soit les pièces des répertoires des grands Théâtres, soit celles des Théâtres secondaires et de leurs doubles (sauf les droits des auteurs ou des propriétaires de ces pièces.) »

Il paraît que le nombre des théâtres de Paris était encore trop considérable pour que leurs affaires fussent prospères, car un nouveau décret du 29 juillet 1807, en réduisait le nombre à huit, dont les quatre grands théâtres, Opéra, Comédie Française, Opéra-Comique et Odéon.

Subsistaient :

« 1° Le Théâtre de la Gaité, établi en 1760; celui de l'Ambigu Comique, établi en 1772, boulevard du Temple; lesquels joueront concurremment des pièces du même genre désignées aux paragraphes 3 et 4 de l'article 3 du règlement de notre Ministre de l'Intérieur.

« 2° Le Théâtre des Variétés, boulevard Montmartre, établi en 1777, et le Théâtre du Vaudeville établi en 1792; lesquels joueront concurremment des pièces du même genre désignées aux para-

phes 1 et 2 de l'article 3 du règlement de notre Ministre de l'Intérieur (du 25 avril 1807). »

Tous les autres théâtres devaient être fermés avant le 15 août suivant (1).

La liberté des théâtres et la Censure.

Aux termes de l'article 4 de la loi des 16-24 août 1790, « les spectacles publics ne pourront être permis et autorisés que par les officiers municipaux ». C'était, en somme édicter la continuation de la censure exercée par le Lieutenant de Police.

Un arrêté de la Commission de l'Instruction Publique de la Convention, en date du 21 Floréal an III, imposait l'examen préalable de toutes les pièces dramatiques.

La Censure était une atteinte au droit moral des auteurs, mais ils souffraient bien davantage dans leurs intérêts matériels de la limitation du nombre des théâtres et de la répartition de leurs répertoires.

Le décret du 8 juin 1806 sur les spectacles, qui limitait le nombre des théâtres et réglait leurs répertoires, réglait la censure théâtrale : il resta en vigueur jusqu'à la Révolution de 1830 qui abolit la Censure. L'article 7 de la Charte de 1830 proclamait qu'elle ne pourrait jamais être rétablie.

Pourtant, après l'attentat de Fieschi, le gouvernement déposa un projet de loi, dont l'exposé des motifs fait une distinction entre la censure théâtrale et celle des journaux.

« Quand la Charte a déclaré que la Censure ne pourrait jamais être rétablie, elle a pris soin d'expliquer que ce grand principe s'appliquait à la Presse.

« Mais lorsque les opinions sont converties en actes par la représentation d'une pièce, il y a plus que la manifestation d'une opinion, il y a un fait, une mise en action, une vie dont ne s'occupe

(1) A. O., n° 1723.

pas l'article 7 de la Charte, et dont il confie, par cela même, la correction aux pouvoirs établis. »

La loi rétablissant la Censure fut votée et promulguée le 9 septembre 1835.

La Révolution de 1848 abolit encore la Censure.

Deux ans après, elle était rétablie par la loi du 30 juillet 1850 ainsi conçue :

« *Article premier.* — Jusqu'à ce qu'une loi générale, qui devra être présentée dans le délai d'une année, ait définitivement statué sur la police des théâtres, aucun ouvrage dramatique ne pourra être représenté sans l'autorisation préalable du Ministre de l'Intérieur à Paris, et du Préfet dans les départements;

« Cette autorisation pourra toujours être retirée pour des motifs d'ordre public.

« *Article 2.* — Toute contravention aux dispositions qui précèdent est punie par les Tribunaux Correctionnels d'une amende de 100 francs à 2.000 francs, sans préjudice des poursuites auxquelles pourraient donner lieu les pièces représentées.

La loi générale prévue par l'article premier n'avait pas été promulguée dans l'année comme il était prescrit : une loi du 30 juillet 1851 prorogea ce délai jusqu'au 31 décembre 1852.

Le décret-loi du 30 décembre 1852 est ainsi conçu :

« *Article premier.* — Les ouvrages dramatiques continueront d'être soumis, avant leur représentation, à l'autorisation du Ministre de l'Intérieur à Paris et des Préfets dans les départements.

« *Article 2.* — Cette autorisation pourra toujours être retirée pour des motifs d'ordre public. »

L'autorisation nécessaire pour ouvrir un théâtre, prévue par le décret du 8 juin 1806, était toujours restée en vigueur, de même que la répartition des répertoires.

Le décret impérial du 6 janvier 1864 supprima la limitation de théâtres et la répartition des répertoires, mais maintint la Censure.

« *Article premier.* — Tout individu peut faire construire et exploiter un théâtre, à la charge de faire une déclaration au ministre de Notre Maison et des Beaux-Arts et à la Préfecture de Police pour Paris, à la Préfecture dans les départements.

« *Article 3.* — Toute œuvre dramatique, avant d'être représentée, devra, aux termes du décret du 30 décembre 1852, être examinée et autorisée par le Ministre de notre Maison et des Beaux-Arts pour les théâtres de Paris, par les Préfets pour les théâtres des départements.

« *Article 4.* — Les ouvrages dramatiques de tous les genres, y compris les pièces entrées dans le domaine public, pourront être représentées sur tous les théâtres. »

**

Après la révolution du 4 Septembre 1870, un décret du Gouvernement de la Défense Nationale supprima derechef la Censure le 30 septembre. Elle fut rétablie par un autre décret du 2 février 1874 et subsista jusqu'en 1905.

La censure n'existe plus aujourd'hui *en fait*, bien qu'elle n'ait jamais été abolie *en droit*.

Dans la loi de finances de cette année-là, le Parlement supprima le modeste crédit de 16.000 francs attribué aux appointements des quatre censeurs, qui siégeaient à l'Administration des Beaux-Arts.

M. Adrien Peytel signale les inconvénients de cette manière de légiférer :

« Ce procédé législatif ... a l'inconvénient de laisser subsister, en droit, les institutions auxquelles on refuse les crédits, de telle sorte que leur suppression demeure provisoire, tant qu'une loi n'est pas venue régulariser la situation créée par le vote du budget.

« Bien plus, aujourd'hui rien n'empêche les préfets de réclamer

la communication des pièces qu'on a l'intention de représenter, puisque la suppression de la censure de Paris n'a pas atteint les droits de l'administration préfectorale. (1) »

La rémunération des auteurs dramatiques.

Depuis la loi de 1791, la rémunération des auteurs dramatiques résulte de conventions librement consenties entre eux et les entrepreneurs de spectacles. Le décret du 8 juin 1806 sur la Police des Théâtres consacre ce principe dans son article 10 :

« Les auteurs et les entrepreneurs seront libres de déterminer entre eux par des conventions éventuelles les rétributions dues aux premiers par somme fixe ou autrement. »

Et comme Napoléon savait combien il était difficile aux auteurs de se faire payer, surtout en province, l'article 11 ajoute :

« Les autorités locales veilleront strictement à l'exécution de ces conventions. »

Une exception était faite en ce qui concernait la Comédie Française par le Décret du 15 octobre 1812 (Décret de Moscou) qui porte dans son article 12 :

« La part d'auteur dans le produit des recettes, le tiers prélevé pour les frais, est du huitième pour une pièce en cinq ou quatre actes, du douzième pour une pièce en trois actes, et du seizième pour une pièce en un et en deux actes.

« Cependant les auteurs et les Comédiens peuvent faire toute autre convention de gré à gré. »

**

(1) *Le Théâtre et les Artistes*. Paris, 1917, p. 19.

Pour percevoir leurs redevances, les auteurs sous l'inspiration de Beaumarchais, avaient mandaté un des leurs, Framery, qui devait se consacrer uniquement à cette perception, en fondant, dès 1791, une agence à cet effet, sous le nom de Bureau Dramatique.

Framery organisa tant à Paris que dans toutes les villes de province de quelque importance, un service d'agents chargés de surveiller les programmes des représentations et les recettes effectuées, enfin d'encaisser les sommes revenant aux auteurs.

Bien entendu, l'organisation de Framery souleva des tempêtes chez les directeurs, et nous venons de voir que ceux-ci obtinrent de l'Assemblée Législative qu'elle revint partiellement sur les lois de 1791, par la loi du 30 août 1792.

L'Agence Framery avait cependant obtenu des résultats substantiels, puisqu'en l'année 1798, elle avait perçu un total d'environ 100.000 livres pour le compte de ses mandants.

Mais ces résultats provoquèrent une concurrence : un nommé Fillette-Loroux fonda une agence rivale, qui enleva à Framery une partie de ses clients, et qui fonctionna dans les mêmes conditions.

Les sous-agents de Framery et de Sauvan, qui avait succédé à Fillette-Loroux, éprouvaient toujours les pires difficultés : les directeurs de province trouvaient des appuis dans les Municipalités, qui soutenaient plus ou moins secrètement les directeurs, pour leur permettre de se soustraire au paiement des redevances, si bien que le 12 octobre 1812, le Ministre de l'Intérieur Montalivet envoyait une nouvelle circulaire aux Préfets dans laquelle on lit :

« ... Plusieurs Directeurs de spectacles ont voulu élever des difficultés relativement aux droits d'Auteurs. Les uns ont prétendu contester aux Auteurs Dramatiques le droit de fixer le tarif de leurs ouvrages, et se refuser à des augmentations que les circonstances ou les localités rendaient justes. Les autres après avoir obtenu de la

générosité des auteurs une diminution momentanée, n'ont pas voulu subir le rétablissement du tarif, lorsque les Auteurs ont jugé convenable de le faire : d'autres enfin, feignant de méconnaître les lois et les règlements sur les propriétés dramatiques, ont voulu assimiler à des billets de faveur, les billets d'auteurs qui sont accordés de droit aux correspondants ainsi que leur entrée personnelle.

« Il était temps de faire cesser des prétentions aussi ridicules. »

* *

A côté de chacun des deux agents, les Auteurs avaient constitué un Comité chargé de surveiller ses opérations et de passer, au nom de tous les adhérents, des traités généraux avec les directeurs des grands théâtres de Paris, qui payaient des redevances proportionnelles aux recettes : les scènes secondaires traitaient à prix fixe ou librement débattu.

Ce ne fut en réalité que le 7 mars 1829 que fut fondée la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques qui, en 1837, prit la forme d'une société civile qui dura un siècle jusqu'au 28 février 1929, et qui fût d'ailleurs aussitôt reconstituée sur des bases à peu près pareilles.

L'étude des évolutions de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques ne saurait entrer dans le cadre de ce travail : elle ferait d'ailleurs double emploi avec un ouvrage remarquable qui lui a été consacré (1).

Cette Société, destinée à défendre les droits matériels et moraux des auteurs, et à assurer la perception des redevances à eux dues, a fonctionné jusqu'ici dans d'excellentes conditions, grâce aux principes qui ont présidé à sa constitution.

Dans presque tous les Etats d'Europe et d'Amérique fonctionnent aujourd'hui des Sociétés fondées sur les mêmes principes, et ayant les mêmes objets que la Société française.

(1) JEAN BAYET. *La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*. Paris, 1908.

Le Contrat forfaitaire.

Selon un usage à peu près universel, la perception des redevances produites par le droit de représentation se fait : soit à raison d'une somme fixe payée par le directeur pour chaque représentation, quel que soit le chiffre de la recette, soit à raison d'un pourcentage sur la recette.

Le premier système a été adopté en Angleterre par exemple.

En France, en Allemagne et en Italie, la rémunération des auteurs a lieu par un pourcentage sur la recette.

Notre Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques a été plus loin : par des accords généraux avec les entrepreneurs des spectacles, ceux-ci paient une redevance forfaitaire, calculée sur la recette brute de chaque représentation, quelle que soit l'œuvre représentée, qu'elle soit protégée, ou qu'elle soit tombée dans le domaine public.

Elle a ainsi établi un véritable Domaine public payant contractuel, pour le plus grand bien des auteurs.

L'idée de cette clause forfaitaire a été inspirée au commencement du XIX^e siècle, aux dirigeants de la Société, par la brièveté du délai de jouissance de dix ans du droit d'auteur que la loi alors en vigueur accordait aux héritiers.

« Dans le traité conclu en 1838 avec le Gymnase, il était porté en premier lieu que les droits des héritiers ne se prescriraient plus ; d'autre part, que lorsqu'un spectacle réunissait des œuvres modernes et des œuvres tombées dans le domaine public, les auteurs auraient, en plus de leur part ordinaire, le quart de la recette » (1).

En 1856, le traité passé avec M. Carvalho, directeur de l'Opéra-Comique, porte que :

« Toutes les fois que, dans la composition du spectacle, il entrera un ou plusieurs ouvrages, dits du domaine public, les Agents Généraux de Messieurs les Auteurs percevront, sur la recette, une somme égale au droit qui serait alloué sur ces ouvrages, s'ils appartenaient à des auteurs vivants.

(1) BAYET. O. c.

« Ces droits seront remis aux héritiers en ligne directe s'il en existe ; à défaut, ils seront versés à la Caisse de Secours des auteurs » (1).

Ces clauses furent peu à peu étendues à tous les autres théâtres, à l'exception de la Comédie Française, qui ne verse aucune redevance pour les représentations des ouvrages tombés dans le domaine public, mais qui paie des redevances plus fortes que celles prévues aux traités forfaitaires pour les ouvrages protégés.

..

Par application de ces stipulations, la Société versa à leurs héritiers les redevances produites par les représentations des œuvres de Weber, de Mozart, de Sedaine et de Nicolo.

En 1859, deux sociétaires, Choler et Siraudin, prétendirent que les droits versés aux héritiers de Weber et de Mozart auraient dû être affectés à l'actif social, parce que les héritiers ne faisaient pas partie de la Société et assignèrent la Commission devant le Tribunal Civil de la Seine.

Par jugement du 15 avril 1859, confirmé par arrêt du 17 novembre 1860, ils furent déboutés :

« Attendu que par les conventions verbales faites avec le Théâtre Lyrique, la Commission a pris la défense des droits des associés en stipulant, en vue de l'utilité commune, que toutes les fois qu'il rentrerait dans la composition du spectacle un ou plusieurs ouvrages dits du domaine public, il serait perçu une somme égale au droit qui serait alloué à ces ouvrages s'ils appartenaient à des auteurs vivants ;

« Attendu que le but de la convention est de sauvegarder les intérêts des auteurs vivants, compromis par le bénéfice que trouveraient les directeurs de théâtre à jouer des ouvrages tombés dans le

(1) *Annuaire*, 1869, p. 339 en note.

domaine public, par conséquent d'empêcher que les directeurs, ne payant pas de droits sur ces sortes d'ouvrages, aient intérêt à les jouer de préférence à ceux des auteurs vivants ;

« Attendu qu'il n'y a rien, dans cette stipulation qui soit une dérogation à la loi et à l'ordre public ;

« Attendu que la répartition des droits des auteurs vivants sur tous les ouvrages anciens et modernes composant le spectacle n'a rien que de licite ; qu'elle fait disparaître une concurrence que les directeurs pourraient faire au répertoire moderne ;

« Attendu, à la vérité, que l'objet de la Société est la création d'un fonds de secours au profit des associés, de leurs veuves, héritiers et parents, et que la Commission, en dehors de la prévision des Statuts, stipule que les droits perçus sur la représentation des ouvrages du domaine public, seront remis aux héritiers en ligne directe, s'il en existe, et qu'à défaut de ces héritiers, ils seront versés à la Caisse de Secours ;

« Attendu que la Commission n'a point excédé le mandat qu'elle tient des statuts ; qu'on est amené à reconnaître son pouvoir de stipuler, au profit des héritiers en ligne directe, s'il en existe, puisqu'elle stipule, dans le cas contraire, au profit de la Caisse de Secours des Auteurs ; que telle était la conséquence nécessaire de la réciprocité d'avantages éventuels » (1).

Ainsi, une des raisons pour lesquelles la légitimité du contrat forfaitaire avait été reconnu par la Justice, était l'attribution aux descendants des auteurs des redevances produites par leurs œuvres : c'était logique, et conforme à la nature des choses, puisque leurs descendants sont les continuateurs de leur personne et, comme tels, doivent jouir du droit attaché à la personne qu'est le droit d'auteur.

Il est donc profondément regrettable qu'à partir de 1879, la Société ait cessé de leur attribuer les redevances produites par les œuvres de leurs auteurs, pour les verser à la caisse sociale, lorsqu'elles sont tombées dans le domaine public.

Les secours que la Société leur attribue, en certaines circonstances, ne représentent ni le montant, ni un droit à

(1) *Gazette des Tribunaux*, 16 avril 1859.

ces redevances, dont la légitimité ne devrait pas faire question.

Un exemple particulièrement choquant va se produire dans quelques années, si cette pratique devait être maintenue. Lorsque les œuvres de Victor Hugo tomberont dans le domaine public, ses petits-enfants, sa petite-fille Jeanne, pour laquelle il a écrit *l'Art d'être Grand-Père*, seront frustrés de ces redevances, au bénéfice de la caisse sociale...

*
**

La légalité de la clause forfaitaire, depuis l'arrêt de la Cour de Paris, a toujours été reconnue par la Justice, lorsqu'elle a été mise en discussion, notamment par un arrêt de la Chambre Civile de la Cour de Cassation du 8 décembre 1913.

Cette clause a été assez discutée en doctrine :

« On peut remarquer, a écrit M. Alcide Darras, que si parfois, les sommes prélevées par les Sociétés de perception, à l'occasion d'œuvres du domaine public, parviennent aux héritiers des auteurs, — ce qui donne à la clause litigieuse une apparence d'équité, — il n'est pas fréquent qu'il en soit ainsi, et alors, on peut affirmer hautement que les Sociétés perçoivent des sommes sur lesquelles elles ne peuvent élever aucune prétention légitime » (1).

M. Vilbois a fort pertinemment, en droit, pris la défense du contrat forfaitaire :

« Au point de vue juridique, nous croyons qu'il trouve sa justification dans la liberté absolue que la loi confère à l'auteur d'autoriser ou de défendre la représentation de ses œuvres, et quand il autorise, de le faire aux conditions de son choix. Des textes, notamment la loi de 1791 et le décret du 8 juin 1806, décident que les conventions entre les auteurs et les entrepreneurs de spectacles

(1) *Le Droit d'Auteur*, 15 février 1905, p. 22.

sont parfaitement libres. On ne voit donc pas pourquoi il serait interdit à l'auteur de stipuler une rémunération forfaitaire sur toutes les représentations données sur un théâtre » (1).

M. Eugène Chosson a donné les raisons de fait qui légitiment la clause forfaitaire :

« Les perceptions opérées par la Société des Auteurs, quelle que soit la composition des spectacles, constituent une condition indispensable à son existence, en même temps qu'une prime d'assurance contre la concurrence que le domaine public serait susceptible de faire au domaine privé.

« Elles sont aussi une prime contre la concurrence des auteurs étrangers, et réparent, au profit de la collectivité, le préjudice individuel subi par les auteurs français dans les autres pays, par suite de l'insuffisance des lois locales.

« De plus, si elles n'étaient pas pratiquées, les auteurs dissidents auraient le droit de se faire jouer aux conditions qu'ils voudraient, et c'en serait fini de toute discipline sociale. »

Il faut dire plus : la clause forfaitaire a sauvé les intérêts généraux de la corporation du danger des sous-enchères, que certains auteurs seraient tentés d'instituer ouvertement, pour se faire jouer aux dépens de leurs confrères : l'esprit individualiste des auteurs est leur principale faiblesse pour la défense de leurs droits : seule la clause forfaitaire y met un frein salutaire.

*
*
*

Est-ce à dire que, jamais, la clause forfaitaire n'estournée par des combinaisons extra-statutaires ? Evidemment non.

« Il est de notoriété publique, nous dit-on, que des littérateurs partagent en cachette leurs droits avec des directeurs. En cachette ! Mais tous les initiés le savent : tout le monde en parle, peut rappor-

(1) VILBOIS, *O. c.*, p. 137.

ter des faits, citer des noms. Si c'est vraiment un secret, c'est le secret de Polichinelle », dit M. Bayet, qui cite un exemple célèbre :

« On rapporte que, lorsque le théâtre de la Porte-Saint-Martin monta *Cyrano de Bergerac*, l'auteur prit à sa charge une partie des frais nécessités par sa pièce. » (1)

Il aurait certainement mieux valu qu'Edmond Rostand n'eut pas été obligé d'en venir là. Mais quoi ! *Cyrano* n'aurait pas été joué sans cela : on ne peut vraiment pas regretter que l'auteur ait fait ce sacrifice, dont tout le monde a profité : lui-même, le directeur et le public.

LE DROIT D'ÉDITION

La loi du 19 juillet 1793.

« La Révolution avait anéanti toutes les maîtrises et corporations : la Communauté et la Chambre Syndicale de la Librairie disparurent comme les autres institutions anciennes. Chacun fit ce qu'il voulut, et la moralité, les connaissances n'étant plus exigées pour exercer la librairie, on vit sous la seule condition de prendre une patente, la plus épouvantable anarchie succéder au bon ordre. »

« Cette profession fut envahie par l'ignorance et la plus avide cupidité, et, sous le prétexte de la liberté de la presse et de l'abolition des privilèges, on ne respecta plus la propriété littéraire. La Convention trouva le mal si grand qu'elle crut indispensable d'y porter remède (2). »

Le remède, ce fut la loi du 19 juillet 1793, rendue sur un rapport de Lakanal, rédigé avec toute l'emphase de l'époque :

« De toutes les propriétés, écrit-il, la moins susceptible de contestation, celle dont l'accroissement ne peut ni blesser l'égalité, ni

(1) *O. c.*, pp. 414 et 415.

(2) Rapport du Conseiller d'Etat Regnaud de Saint-Jean-d'Angély, cité par Locké, *Législation de la France*, tome IX, p. 18.

donner d'ombrage à la liberté, c'est, sans contredit, celles des productions du génie; et si quelque chose doit étonner, c'est qu'il ait fallu reconnaître cette propriété, assurer son libre exercice par une loi positive; c'est qu'une si grande révolution que la nôtre ait été nécessaire, pour nous ramener sur ce point, comme sur tant d'autres, aux simples éléments de la justice la plus commune.

« Le génie a-t-il donné, dans le silence, un ouvrage qui recule les bornes des connaissances humaines? Des pirates littéraires s'en emparent aussitôt, et l'auteur ne marche à l'immortalité qu'à travers les horreurs de la misère. Et ses enfants! La postérité du grand Corneille s'est éteinte dans l'indigence.

« L'impression peut d'autant moins faire, des productions d'un écrivain, une propriété publique, dans le sens où les corsaires littéraires l'entendent, que l'exercice utile de la propriété de l'auteur ne pouvant se faire que par ce moyen, il s'en suivrait qu'il ne pourrait en user qu'en la perdant à l'instant même.

« Par quelle fatalité faudrait-il que l'homme de génie, qui consacre ses veilles à l'instruction de ses concitoyens, n'eût qu'à se promettre une gloire stérile et ne pût revendiquer le tribut légitime d'un si noble travail?

« C'est après une délibération réfléchie que votre Comité d'Instruction Publique vous propose de consacrer des dispositions législatives qui forment en quelque sorte la Déclaration des Droits du Génie. »

Cette phraséologie ne tient pas compte des arrêts de 1777, que Lakanal ne connaissait peut-être pas. Les eût-il connus, qu'il entendait en ignorer les bienfaits, pour faire un mérite à la Révolution d'avoir créé la « propriété littéraire » et supprimé « un privilège ».

La loi du 19 janvier 1793, qui devait faire ainsi, de la Déclaration des Droits du Génie, le pendant de la Déclaration des Droits de l'Homme, se présente avec plus de modestie, car elle répond bien mal à ce que faisait espérer le pompeux rapport de Lakanal. Ce texte nous régit encore aujourd'hui :

« Article premier. — Les auteurs d'écrits en tous genres, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront

graver des tableaux ou dessins, jouiront, durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, de faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d'en céder la propriété en tout ou en partie.

« Article 2. — Leurs héritiers ou cessionnaires jouiront du même droit durant l'espace de dix ans après la mort des auteurs.

« Article 3. — Les officiers de paix seront tenus de faire confisquer, à la réquisition et au profit des auteurs, compositeurs, peintres ou dessinateurs et autres, leurs héritiers ou cessionnaires, tous les exemplaires des éditions imprimées ou gravées sans la permission formelle et par écrit des auteurs.

« Article 4. — Tout contrefacteur sera tenu de payer au véritable propriétaire une somme équivalente au prix de trois mille exemplaires de l'édition originale.

« Article 5. — Tout débitant d'édition contrefaite, s'il n'est pas reconnu contrefacteur, sera tenu de payer au véritable propriétaire une somme équivalente au prix de cinq cents exemplaires de l'édition originale.

« Article 6. — Tout citoyen qui mettra au jour un ouvrage, soit de littérature ou de gravure, dans quelque genre que ce soit, sera obligé d'en déposer deux exemplaires à la Bibliothèque Nationale ou au Cabinet des Estampes de la République, dont il recevra un reçu signé par le bibliothécaire, faute de quoi il ne pourra être admis en justice pour la poursuite des contrefacteurs.

« Article 7. — Les héritiers de l'auteur d'un ouvrage de littérature ou de gravure, ou de toute autre production de l'esprit ou du génie, qui appartient aux Beaux-Arts, en auront la propriété exclusive pendant dix années. » (1)

Le décret du 25 prairial an III a remplacé les officiers de paix, chargés par l'article 3 de faire confisquer les ouvrages contrefaits, par les Commissaires de police ou les juges de paix. En voici le texte :

« Les fonctions, attribuées aux officiers de paix par l'article 3 de

(1) On se demande comment la postérité du Grand Corneille aurait pu échapper à l'indigence avec la propriété des œuvres de son auteur assurée pour dix ans par les articles 2 et 7.

la Loi du 19 juillet 1793, seront à l'avenir exercées par les commissaires de police, et par les juges de paix dans les lieux où il n'y a pas de commissaire de police. »

Nous avons vu que l'article 6 avait été abrogé par l'article 22 de la loi du 19 mai 1925 sur le Dépôt Légal, et qu'aujourd'hui l'exercice de l'action en contrefaçon n'est plus soumise à aucune formalité préalable.

L'arrêt de 1777 réglementait d'une manière générale le droit d'édition, mais la base de ce droit était toujours l'obtention d'un privilège *concret*, ce n'était pas l'œuvre elle-même qui le conférait. Sans ce privilège de base, l'auteur n'avait aucun moyen de protéger sa production : dès que quelqu'un s'était emparé du manuscrit, il lui était possible de le publier sans autorisation comme cela s'était produit pour les *Précieuses Ridicules*.

La loi de 1793 donnait au contraire à l'auteur un droit *abstrait* qu'il puisait dans le seul fait de la création. Cette loi avait donc un mérite incontestable : elle créait le *droit d'édition*, droit *civil* qui ne trouvait d'ailleurs son application que « dans le territoire de la République ».

La jurisprudence en a tiré cette conséquence que les ouvrages publiés en France pour la première fois par les étrangers, jouissaient de la même protection que ceux des Français, mais que les ouvrages publiés pour la première fois à l'étranger, même par des Français, n'en jouissaient pas.

La loi de 1793 faisait cesser le pillage dont les auteurs étaient victimes de la part des libraires, mais elle avait le grand défaut d'appliquer, aux droits nés de la création des œuvres intellectuelles, la notion de propriété et de consacrer ainsi la prétention des libraires de l'Ancien Régime d'acheter la propriété de l'ouvrage avec le manuscrit.

Elle créait un droit *réel*, en transformant le premier des droits d'auteurs, attaché à la personne, en un droit de propriété factice et contraire à la nature des choses, droit auquel

la jurisprudence allait appliquer les règles du droit commun en cette matière. Les libraires — qui prendront dorénavant le nom d'*éditeurs* — peuvent, grâce à cette loi, reprendre l'habitude d'acheter ferme « la propriété pleine et entière » d'un ouvrage pour un prix souvent dérisoire.

Les auteurs contraints par la nécessité de se faire connaître, — ou même de subsister, — auront dorénavant la faculté de vendre la « propriété » de leurs ouvrages, — « sans aucune restriction ni réserve », — pour un plat de lentilles : comme Esau son droit d'aïnesse.

Le décret du 5 février 1810.

Les auteurs se plaignaient à juste titre de la brièveté du délai de protection que la loi donnait à leurs œuvres après leur mort : Ils demandaient que le délai de dix ans fut prolongé au bénéfice de leurs veuves et de leurs héritiers.

Le Conseil d'Etat fut saisi de la question à propos du projet de décret sur l'Imprimerie et la Librairie. Napoléon, qui était intervenu dans la discussion pour combattre la perpétuité de la propriété littéraire et artistique (1), avait terminé ses observations en disant : « Cependant si l'on veut favoriser davantage encore la veuve et les héritiers qu'on porte leur propriété à vingt ans. »

Ce délai de vingt ans fut adopté sans discussion et passa dans le Décret du 5 février 1810.

L'article 39 en est ainsi conçu :

« Le droit de propriété est garanti à l'auteur et à sa veuve pendant leur vie, si les conventions matrimoniales de celle-ci lui en donnent le droit, et à leurs enfants pendant vingt ans. »

(1) Voir tome I, p. 62 et 63.

Nous ne comprenons pas aujourd'hui pourquoi le décret ne faisait bénéficier de cette propriété les veuves qu'à la condition d'avoir passé un contrat en conséquence avant le mariage, et pourquoi il en privait celles qui s'étaient mariées sans contrat, ou celles dont le contrat n'avait pas réservé les droits.

La rédaction de cet article restreignait en outre singulièrement le nombre des héritiers qui pouvaient bénéficier de cette propriété, seuls les enfants, — et les petits-enfants par représentation, — pouvaient la recueillir : ainsi les ascendants et les collatéraux étaient exclus de cette vocation héréditaire. L'article 7 de la Loi de 1793 était plus large, puisqu'il y appelait tous les héritiers sans distinction.

L'article 40 apporte une innovation au bénéfice des étrangers en les assimilant aux Français :

« Les auteurs, soit nationaux, soit étrangers, de tout ouvrage imprimé ou gravé, peuvent céder leur droit à un imprimeur ou libraire, ou à toute autre personne, qui est alors substituée en leurs lieu et place, pour eux et leurs ayants cause, comme il est dit à l'article précédent. »

LES OEUVRES POSTHUMES

Les décrets du 1^{er} Germinal an III et du 8 juin 1806.

Les lois de 1791 et de 1793 étaient muettes sur les œuvres posthumes : le décret du 1^{er} Germinal an XIII répara cette omission en ce qui concernait le droit d'édition :

« Les propriétaires, par succession ou à autre titre, d'un ouvrage posthume ont les mêmes droits que l'auteur et les dispositions des lois sur la propriété exclusive des auteurs et sur sa durée leur sont applicables, toutefois à la charge d'imprimer séparément les œuvres posthumes, et sans les joindre à une nouvelle édition des ouvrages déjà publiés, et devenus propriété publique. »

Le décret du 8 juin 1806 sur les spectacles statuait dans son article 12 sur les œuvres dramatiques :

« Les propriétaires d'ouvrages dramatiques posthumes ont les mêmes droits que l'auteur, et les dispositions sur la propriété des auteurs et sa durée leur sont applicables, ainsi qu'il est dit au décret du 1^{er} Germinal an XIII.

Il est curieux de constater que l'assimilation des deux droits ne fut d'abord réalisée à cette époque que pour les œuvres posthumes.

Les œuvres d'André Chénier.

Quelle a été l'influence des lois françaises nouvelles, concernant le droit d'auteur, sur les œuvres posthumes? La question s'est posée à propos de l'édition des œuvres d'André Chénier.

Celui-ci était mort sur l'échafaud le 7 Thermidor an II (25 juillet 1794) à l'âge de 31 ans, laissant pour héritiers trois frères, Constantin, Sauveur et Marie-Joseph, et une sœur, Hélène, mariée au comte Latour Saint-Ygest, décédée elle-même en 1797 laissant un fils.

Aux termes de la loi de 1793, les œuvres du poète étaient tombées dans le domaine public dix ans après sa mort, soit le 25 juillet 1804.

Le décret du 5 février 1810, et la loi du 8 avril 1854, portant à vingt ans et à trente ans après la mort de l'auteur la durée de protection de ses œuvres, n'en font bénéficier que sa veuve et ses enfants : ce n'est que la loi du 14 juillet 1866 qui a porté à cinquante ans les droits de tous les héritiers sans distinction du degré de parenté.

La première édition des œuvres d'André Chénier fut publiée en 1819 par un libraire qui avait acheté ses manuscrits.

La librairie Charpentier en avait acquis la propriété par adjudication du 18 octobre 1838, et en avait fait deux éditions en 1838 et en 1870.

En 1872, cette maison publia une troisième édition, et, quelque temps après, la librairie Lemerre publiait une édition complète des œuvres d'André Chénier, qui avaient été publiées antérieurement, mais contenant en plus 3.000 vers inconnus, qui lui avaient été communiqués par un neveu du poète, Gabriel de Chénier.

La librairie Charpentier assigna celui-ci et Lemerre en contrefaçon.

Par jugement du 11 août 1876, le Tribunal de la Seine a décidé que ni le décret de 1810, ni la loi de 1854, n'avaient étendu aux collatéraux le délai de dix ans, fixé par le décret de Germinal; que les cédants du manuscrit devaient être considérés comme les véritables publicateurs, parce que, propriétaires originaires de ces manuscrits, ils en avaient procuré la publication; que la première publication ayant été faite en 1819 par les trois héritiers collatéraux à cette époque, le délai de dix ans devait courir du décès du dernier survivant, Latour Saint-Ygest, décédé en 1853; qu'ainsi le droit s'était éteint en 1863; qu'en conséquence, le droit de Charpentier sur les œuvres posthumes d'André Chénier s'était éteint à cette date.

Ce jugement contenait un motif remarquable qui montre que le Tribunal avait compris ce qu'était le droit d'auteur :

« Attendu que la nature du droit des auteurs, lequel puise exclusivement sa source dans la législation positive, ne comporte pas, par elle-même, comme la propriété ordinaire, des accroissements, qui en deviennent à proprement parler l'accessoire, et qui, lorsqu'ils se produisent, sont censés y avoir toujours été attachés. »

On ne pouvait mieux dire.

Charpentier était, bien entendu, débouté de sa demande.

Par arrêt du 20 mars 1878, la Cour confirmait le jugement en ces termes :

« La Cour :

« Considérant que la première édition a été publiée en 1819...

« Que le droit du publicateur ou de son concessionnaire a commencé à cette époque et qu'il s'agit de rechercher s'il existe encore, ou s'il a péri pour faire place à celui du domaine public ..

« Considérant que le décret du 1^{er} Germinal an XIII est resté isolé dans la législation relative à la propriété littéraire, et que le droit spécial et limité qu'il consacre n'a reçu aucun des accroissements que les lois de 1810, de 1854 et de 1866 ont successivement édictés dans d'autres vues et pour pourvoir à des intérêts différents...

« Considérant que, ni l'esprit, ni le texte de ces lois, qui ne font aucune allusion, même indirecte au décret de Germinal, n'autorisent à penser que le législateur ait voulu faire profiter le publicateur d'une œuvre posthume d'un accroissement de jouissance qu'elle n'accorde que dans un intérêt de famille, et à raison des liens intimes qui unissent l'auteur à sa veuve et à ses enfants...

« Considérant... que la loi, ayant créé un privilège dont elle a déterminé les limites, ces limites ne peuvent être franchies que par une disposition légale qui ne laisse aucun doute sur la volonté du législateur...

« Que non seulement il n'existe aucun texte de loi ayant ce caractère et cette portée, mais qu'il est établi qu'en 1839, 1841 et 1861, trois tentatives ont été faites pour obtenir la prolongation du droit du publicateur des œuvres posthumes et que les trois projets de lois présentés à ces différentes époques ont été repoussés par le pouvoir législatif...

« Considérant qu'il résulte de ce qui précède que les lois postérieures, n'ont apporté aucune modification au décret de Germinal et que c'est avec raison que les premiers juges ont décidé que le droit de Charpentier s'est éteint en 1863, dix années après la mort de Latour Saint-Ygest, dernier survivant des cédants de 1819...

« Par ces motifs :

« Confirme. »

Un pourvoi de Charpentier a été rejeté par la Chambre Civile par arrêt en date du 28 Décembre 1880 ainsi conçu :

« La Cour :

« Attendu que le décret du 1^{er} Germinal an XIII, en disposant que les propriétaires, par succession ou à d'autres titres, d'un ouvrage posthume, ont le même droit que l'auteur, et que les dispositions de lois sur la propriété exclusive des auteurs ~~leur~~ sont applicables, n'établit pas une assimilation complète et absolue entre le propriétaire d'un ouvrage posthume et l'auteur de cet ouvrage, et n'appelle pas, d'avance, le propriétaire à profiter de l'extension des droits, que la législation postérieure à ce décret a établie au profit des auteurs ;

« Attendu que les lois postérieures du 5 février 1810, 8 avril 1854 et 14 juillet 1866... ne s'appliquent ni par leur texte, ni par leur esprit aux publications d'œuvres posthumes ou à leurs cessionnaires ;

« Que d'une part, elles ne parlent limitativement que des auteurs, de leur conjoint et de leur famille ; que d'autre part... le bénéfice de ces lois ne peut appartenir au propriétaire d'œuvres posthumes, dont le droit privatif ne dérive pas, comme celui de l'auteur ou de ses représentants, d'une création ou d'une composition qui lui est personnelle, mais du fait seul de la publication d'une œuvre à laquelle il est étranger...

« Par ces motifs :

« Rejette » (1).

Ces trois décisions ont été fort critiquées : on leur a reproché d'avoir méconnu le décret de Germinal, en ce qu'il dispose que les propriétaires d'un ouvrage posthume a *les mêmes droits* que l'auteur. Mais de ce que le législateur de l'an XIII a accordé à ces propriétaires d'un manuscrit les mêmes droits qu'à l'auteur, cela n'implique pas que le législateur de 1810, celui de 1854 et celui de 1866 aient entendu les leur donner.

(1) PATAILLE. 1881. 129.

La Cour de Paris a très pertinemment relevé que le législateur l'avait refusé en 1839, en 1841 et en 1861.

Et la Cour de Cassation a non moins pertinemment relevé que le propriétaire d'œuvres posthumes ne doit pas bénéficier des faveurs de la loi, au même titre que leur créateur, qui a travaillé non seulement pour lui, mais aussi pour sa famille.

Ces critiques, nous semblent donc absolument injustifiées.

CHAPITRE III

L'ÉTENDUE, LA DURÉE ET LA DÉVOLUTION DU DROIT D'AUTEUR

LES LOIS FRANÇAISES DE 1844, 1854, 1866 et 1919

A la chute de l'Empire, les droits d'édition et de représentation étaient nettement séparés.

Le droit d'édition, que la Loi de 1793 avait accordé à l'auteur pendant toute sa vie, et à ses héritiers pendant dix ans seulement après sa mort, avait été attribué à sa veuve pendant toute sa vie, si les conventions matrimoniales lui en donnaient le droit, et à leurs enfants pendant vingt ans après sa mort, par l'article 39 du décret du 5 février 1810.

Mais, en vertu de l'avis du Conseil d'État du 20 août 1811, le droit de représentation continuait à être réglé par les lois de 1791 et de 1793.

Pour que la veuve et les enfants de l'auteur dramatique jouissent pour le droit de représentation, pendant vingt ans après la mort de l'auteur, du même délai de protection qui était attribué au droit d'édition, il a fallu arriver à la loi du 3 août 1844, dont l'article unique est ainsi conçu :

« Les veuves et les enfants des auteurs d'ouvrages dramatiques auront à l'avenir le droit d'en autoriser la représentation et d'en conférer la jouissance pendant vingt ans, conformément aux dispositions des articles 39 et 40 du décret impérial du 5 février 1810. »

L'ÉTENDUE, LA DURÉE ET LA DÉVOLUTION DU DROIT D'AUTEUR 103

Il est à remarquer que la rédaction de cet article ne porte pas le mot « propriété ».

La loi du 8 avril 1854 a enfin statué en même temps sur les deux droits.

Cette loi pas plus que la précédente ne parle de « propriété » ; elle est ainsi conçue :

« *Article unique.* — Les veuves des auteurs, des compositeurs et des artistes, jouiront pendant toute leur vie, des droits garantis par les lois du 13 janvier 1791 et 19 juillet 1793, le décret du 5 février 1810, la loi du 3 août 1844 et les autres lois ou décrets sur la matière.

« La durée de la jouissance accordée aux enfants par ces mêmes lois et décrets est portée à *trente* ans, à partir du décès, soit de l'auteur, compositeur ou artiste, soit de l'extinction des droits de la veuve. »

Le premier paragraphe ne fait plus de distinction entre les veuves dont le contrat de mariage a réservé les droits et les autres : c'est la réparation tardive d'une injustice inexplicable.

Mais, comme le décret du 5 février 1810 et la loi du 3 août 1844, cette loi exclut de l'hérédité les héritiers qui ne sont pas les descendants des auteurs.

La loi du 14 juillet 1866 a modifié profondément cette situation, tout en maintenant l'assimilation précédente entre le droit de représentation et le droit d'édition : c'est elle qui règle encore aujourd'hui la durée et la dévolution du droit d'auteur.

Elle est ainsi conçue :

« *Article premier.* — La durée des droits accordés par les lois antérieures aux héritiers, successeurs irréguliers, donataires ou légataires des auteurs, compositeurs ou artistes est portée à *cinquante* ans à partir du décès de l'auteur.

« Pendant cette période de cinquante ans, le conjoint survivant, quel que soit le régime matrimonial, et indépendamment des droits

qui peuvent résulter, en faveur de ce conjoint, du régime de la communauté, à la simple jouissance des droits dont l'auteur n'a pas disposé par acte entre vif ou par testament.

« Toutefois, si l'auteur a laissé des héritiers à réserve, cette jouissance est réduite, au profit des héritiers, suivant les dispositions et distinctions établies par les articles 913 et 915 du Code Napoléon.

« Cette jouissance n'a pas lieu lorsqu'il existe, au moment du décès, une séparation de corps prononcée contre ce conjoint; elle cesse au moment où le conjoint contracte un nouveau mariage.

« Les droits des héritiers à réserve et des autres héritiers ou successeurs, pendant cette période de cinquante ans, restent d'ailleurs réglés conformément aux prescriptions du Code Napoléon.

« Lorsque la succession est dévolue à l'Etat, le droit exclusif s'éteint, sans préjudice des droits des créanciers et de l'exécution des traités de cession qui ont pu être consentis par l'auteur ou par ses représentants.

« Article 2. — Toutes les dispositions des lois antérieures contraires à celles de la loi nouvelle sont et demeurent abrogées. »

Il résulte de cette loi les modifications suivantes au régime antérieur sur la dévolution du droit d'auteur :

A. — Le délai de cinquante ans commence à courir à partir du décès de l'auteur et non plus à partir de l'extinction des droits de sa veuve, comme le délai de trente ans établi par la loi de 1854.

B. — Tous les héritiers, y compris les collatéraux, sont susceptibles de recueillir le droit d'auteur.

..

Après la guerre mondiale, il a semblé équitable de proroger en France la durée du droit d'auteur d'autant de temps qu'avaient duré les hostilités : c'est ce que fit la loi du 3 février 1919 ainsi conçue :

« Les droits accordés par la loi des 14-19 juillet 1866 aux héritiers et autres ayants cause des auteurs, compositeurs ou artistes,

sont prorogés d'un temps égal à celui qui se sera écoulé entre le 2 août 1914 et la fin de l'année qui suivra le jour de la signature du traité de paix, pour toutes les œuvres publiées avant l'expiration de ladite année et non tombées dans le domaine public à la date de la promulgation de la présente loi. »

..

La prolongation du droit d'auteur.

Quelles étaient les conséquences, des lois, prolongeant la durée du droit d'auteur *post mortem auctoris*, sur les contrats intervenus antérieurement à leur promulgation ? Devaient-elles bénéficier aux héritiers des auteurs, ou aux cessionnaires de leurs œuvres ?

La question a été tranchée par un arrêt rendu par la Cour de Paris, le 12 juillet 1852, dans les circonstances suivantes :

Le 13 Brumaire an XI, les sieurs Noël et Delaplace cédèrent aux éditeurs Nicole et Lenormant la moitié de leur droit de propriété sur leurs *Leçons françaises de Littérature et de Morale* : ils avaient, en même temps, formé avec eux une association en participation pour la vente de l'ouvrage.

Noël, survivant à Delaplace, mourut en 1841 : en s'en tenant à la loi de 1793, en vigueur au moment de la signature du contrat, les droits de ses héritiers devaient expirer en 1851.

Mais le Décret du 5 février 1810 avait, en fixant à vingt ans le délai de protection, prorogé leurs droits de dix ans.

Les héritiers de l'un des auteurs, Noël, prétendaient bénéficier de cette prorogation, contrairement aux prétentions des héritiers de Lenormant, l'un des éditeurs.

La question fut soumise à des arbitres qui se prononcèrent en faveur des héritiers de l'auteur. Les héritiers de Lenormant interjetèrent appel de la sentence arbitrale, et la Cour de Paris, présidée par le Premier Président Troplong, ren-

dit le 12 juillet 1852, un arrêt confirmatif qui a fait jurisprudence :

« La Cour :

« Considérant que, quelques généraux que soient les termes d'une convention, elle ne comprend que les choses sur lesquelles il parait que les parties se sont proposé de contracter (article 1163) ;

« Que les contrats doivent être interprétés et réglés en égard aux lois en vigueur au moment où ils ont été formés... »

« Que le décret du 5 février 1810, accordant à la veuve et aux enfants survivants, une jouissance de vingt années, après le décès des auteurs, a créé des droits nouveaux, subordonnés à l'existence de la veuve et des enfants, et devant profiter à eux, hors le cas de conventions contraires... »

« Confirme » (1).

Ainsi, la Cour formulait cette vérité première, à savoir que les contrats devaient être interprétés en égard aux lois en vigueur au moment où ils ont été formés.

Deux arrêts de la Cour de cassation rendus dans le même sens, à propos de l'affaire que nous rapportons ci-après, ont fixé définitivement la jurisprudence sur ce point.

L'affaire Pradier.

En 1842, un fabricant de bronzes d'art, Susse, avait acheté au grand sculpteur Pradier les modèles et le droit de reproduction de plusieurs statues, notamment *Sapho*, *Phryné* et *Atalante*.

À cette époque, la durée du droit d'auteur au profit des héritiers s'éteignait au bout de dix ans après la mort de l'auteur.

Pradier était mort en 1852 ; le droit de ses héritiers, au moment de la signature du contrat, s'éteignait donc en 1862.

(1) DALLOZ. 1854. 2. 225.

Entre temps, la loi de 1854 avait prorogé le délai de protection à 30 ans ; puis la loi de 1866 l'avait porté à 50 ans.

Le fils de Pradier, estimant que ces prorogations devaient lui profiter, mit la maison Susse en demeure d'arrêter la vente et fabrication des œuvres de son père. Elle passa outre. Pradier fils l'assigna pour contrefaçon en police correctionnelle.

Un jugement du 2 juin 1874 lui donna satisfaction en condamnant Susse, qui interjeta appel.

Par arrêt du 31 décembre 1874, la Cour de Paris, se conformant à un arrêt de la Cour de Cassation toutes Chambres Réunies rendu en 1842 (1) acquitta Susse :

« Considérant que les lois, qui régissent la matière de la propriété artistique et littéraire, n'ont en aucune façon créé ce droit de propriété, mais ont seulement réglementé son exercice ;

« Considérant que la législation spéciale dont s'agit a eu pour objet de constituer, par dérogation aux règles générales, et dans un esprit de faveur et de protection spéciale, pour les œuvres d'art et les conceptions du génie, un monopole quant à l'exercice du droit de reproduction, monopole, que l'auteur, et ses ayants droit après lui, peuvent céder à des tiers, en même temps que la propriété de l'œuvre elle-même ;

« Considérant que des textes de lois, qui ont déterminé la durée de ce privilège d'exploitation exclusive, et qui lui ont accordé des prorogations de délai successives, notamment les lois de 1793, 1854, 1866, n'ont pu vouloir réglementer la durée de ce droit au profit de la veuve et des héritiers de l'auteur. *qu'autant qu'elles trouvaient cette veuve et ces héritiers en possession du droit dont il s'agit ;*

« Considérant que s'il en était autrement, et si la loi avait voulu faire revivre ce droit à leur profit, après qu'ils en ont été dépourvu, elle aurait dû s'en expliquer en termes précis, et qu'on ne rencontre aucune disposition de cette nature dans l'ensemble des lois qui régissent cette matière ;

(1) Voir *infra* l'affaire de la *Bataille des Pyramides*.

« Considérant en fait que Pradier auteur de la partie civile, avait, de son vivant, aliéné au profit de Susse la propriété des œuvres qui font l'objet du débat actuel, avec droit de reproduction par tous moyens et procédés quelconques ;

« Qu'ainsi, après sa mort, ses héritiers n'ont trouvé dans sa succession, ni ce droit de propriété et de reproduction, ni par conséquent le monopole dont il serait l'objet ;

« Que dès lors les lois de 1854 et 1866, invoquées par Pradier fils, n'ont pu lui profiter quant aux œuvres cédées par son père à Susse ;

« Considérant que Pradier fils n'étant pas en possession du droit exclusif de reproduction des œuvres dont s'agit, la reproduction qui a pu en être faite ne lui a causé aucun grief et n'a pu donner matière à une action en contrefaçon (1). »

Ainsi la Cour considérait, comme l'avaient fait en 1842 l'arrêt des Chambres Réunies, que l'aliénation sans réserves de ses œuvres suffisait à dépouiller ses héritiers de tous droits.

Pradier fils se pourvut en cassation.

L'avocat Général Bédarrides, rappelant l'arrêt du Conseil du Roi du 30 août 1777, avait souligné que les différentes lois réglementant l'exercice des droits des auteurs, avaient toujours eu en vue la protection de leurs intérêts et non ceux des cessionnaires de leurs œuvres :

« ... La révolution de 1789, disait-il a substitué le droit au privilège ; ce qui n'était qu'une grâce est devenu une propriété. Mais cette transformation n'a pas effacé la différence des situations entre les auteurs et leurs cessionnaires. Toutes les lois, qui se sont succédé depuis lors, sont basées sur cette différence, puisque la faveur des prorogations de jouissance a été personnellement accordée aux familles des auteurs, en considération de la sympathie qu'elles inspiraient au législateur ;

« A quel titre dès lors les cessionnaires prétendraient-ils en bénéficier, si leur contrat ne leur en donne pas le droit en termes formels ?... »

(1) DALLOZ. 1875. I. 335.

« En vain, a-t-on objecté que le cessionnaire subirait un préjudice grave, puisqu'il se trouverait privé du droit sur lequel il avait compté de pouvoir reproduire les œuvres de l'artiste, concurremment avec tous les membres de la cité, à l'expiration de la cession. Celui qui achète un droit et le paye, ne peut invoquer que son contrat ; il a stipulé comme cessionnaire, et non comme membre de la communauté, il n'a pu avoir en cette dernière qualité qu'une espérance d'avenir. Or une expectative n'est pas un droit : le législateur n'en est pas moins resté le maître d'enrichir la postérité de l'auteur au détriment du domaine public... »

Conformément à ces conclusions, la Chambre Criminelle, par arrêt du 28 mai 1875, cassa l'arrêt de la Cour de Paris :

« ... Attendu que les lois de 1854 et de 1866 ont successivement appelé, d'abord la veuve, puis le conjoint survivant de l'auteur, à jouir, durant leur vie, du droit de reproduction, et prorogé la durée du droit des héritiers à 30 et à 50 ans ; que cette prorogation n'a été faite qu'en faveur des auteurs, compositeurs, artistes et de leurs héritiers, et non de leurs cessionnaires, antérieurs à ces lois qui ne font pas mention de ces derniers ;

« Que ces lois ont eu pour but unique de procurer aux auteurs une rémunération plus en rapport avec le mérite de leurs œuvres, et non de faire bénéficier les cessionnaires d'une extension de droit qu'ils n'ont pas payée... »

« Attendu d'autre part que les contrats doivent être interprétés et réglés eu égard aux lois en vigueur au moment où ils ont été formés ; que quelques généraux que soient les termes d'une convention, elle ne comprend que les choses sur lesquelles il paraît que les parties se sont proposé de contracter... »

« Que si les parties n'ont pas eu l'intention de traiter de l'extension du droit, le conjoint survivant de l'auteur, et l'héritier, trouvent dans la succession dudit auteur cette extension, dont il n'a pas été disposé... » (1)

L'affaire fut renvoyée devant la Cour de Rouen, qui, le 23 février 1876, rendit un arrêt remarquablement motivé,

(1) DALLOZ. 1875. I. 336.

en ce qu'il reconnaissait que le droit d'auteur était un droit de propriété *sui generis* réglé par des lois spéciales :

« ... Considérant que le droit de propriété artistique, quel que soit le nom qu'on lui donne, est un droit de propriété *sui generis*, réglé tout à la fois par les principes généraux de la loi civile et *par des lois spéciales*, limité par sa nature et dans sa durée, plein et viager pour l'auteur, constituant un usufruit pour la veuve et le conjoint survivant ;

« Qu'il est unanimement reconnu que les lois nouvelles n'ont eu en vue que l'intérêt des artistes, ceux de leurs conjoints et de leurs héritiers...

« Que ce n'est point pour venir en aide aux spéculations de l'industrie, et lui accorder une prime gratuite et sans motifs, que le législateur s'est ému de la situation des auteurs et de leur famille...

« Que le nom des cessionnaires n'est prononcé dans aucune de ces lois, et que s'il a été mentionné dans le projet du Gouvernement de 1866, c'était pour les exclure et les priver du privilège qu'ils revendiquent...

« Que la cession ayant eu lieu sous l'empire de la loi de 1793, c'est la jouissance viagère de Pradier, prolongée de 10 ans après son décès... que Pradier a entendu vendre et Susse acheter...

« Qu'il n'est pas sérieux de prétendre... que le droit de reproduction pendant 50 ans n'est pas susceptible d'un prix plus élevé que le même droit pendant 10 ans.

« Que Susse objecte à la vérité qu'à l'expiration de son traité, il eut trouvé les œuvres de Pradier dans le domaine public, et qu'il eut continué à les exploiter...

« Mais qu'il n'aurait pu le faire comme tout autre industriel, comme faisant partie de la communauté à laquelle l'héritier a précisément été préféré, et en vertu de la libre concurrence... » (1).

En conséquence, la Cour confirmait le jugement correctionnel condamnant Susse,

Celui-ci ne se tint cependant pas pour battu : à son tour, il se pourvut en cassation, en soutenant qu'ayant acheté la

(1) DALLOZ. 1876. II. 400.

propriété du modèle et le droit de reproduction, il avait acquis la pleine propriété de ces œuvres, et qu'en conséquence, la Cour de Rouen avait violé l'article 544 du Code Civil.

La Chambre Criminelle rejeta son pourvoi le 29 avril 1879 : son arrêt, dont les motifs étaient, en définitive, opposés aux motifs de l'arrêt des Chambres Réunies, évitait de le contredire, en plaçant la question sur un autre terrain :

« La Cour :

« ... Attendu que le principe général consacré par l'article 544 (du Code Civil) aux termes duquel la propriété est le droit de jouir et disposer des choses de la manière la plus absolue, n'est point engagé au procès ; -

« Qu'il s'agit en effet de savoir, non pas si l'acquéreur des œuvres originales d'un artiste a le droit de les reproduire, mais si Susse, en acquérant les modèles en plâtre des œuvres de Pradier, avec le droit exclusif de les reproduire pendant un temps limité, a conservé, après l'extinction de son traité de cession, un droit perpétuel de reproduction comme étant un des avantages de la propriété des modèles par lui acquis ;

« Attendu qu'il résulte des déclarations de l'arrêt attaqué, que la cession des modèles a eu pour but unique, d'après l'intention des parties, de mettre l'acquéreur en mesure de jouir, durant la vie du cédant et dix ans après sa mort, du droit exclusif de reproduction, à titre d'exploitation commerciale, et que le cédant étant mort le 5 juin 1852, ce droit s'est éteint le 5 juin 1862 ;...

« Que, dès lors, le droit exclusif de reproduction appartient, comme le décide l'arrêt attaqué, à l'héritier du cédant, depuis le 5 juin 1862, et que le droit cédé à Susse, étant expiré depuis longtemps, toute exception de ce mode de jouissance par lui opposée doit être rejetée...

« Rejette. » (1)

(1) Dalloz, 1879. I. 468.

Que de procédures avant que le malheureux Pradier ait pu faire reconnaître cette vérité de simple bon sens, qu'en tout état de cause, son père avait fixé un prix de cession, en considération d'une jouissance de ses droits pour dix ans après sa mort, et non pour cinquante ans !

*Le droit d'auteur et la communauté.
L'affaire Lecocq.*

En statuant sur la durée et la dévolution du droit d'auteur, nos lois n'ont pas défini l'essence de la propriété spéciale qu'elles créaient. La question se posait de savoir notamment s'il tombait en communauté.

Charles Lecocq avait divorcé. Dans l'état liquidatif de la communauté, le notaire avait attribué comme propre à l'auteur du *Petit Duc* et de la *Fille de Madame Angot*, la totalité des droits résultant de ses œuvres. Mme Lecocq contesta cette attribution devant le Tribunal de la Seine. Celui-ci lui donna raison en décidant que les œuvres de son mari étaient des meubles, qui, commetels, devaient tomber dans la communauté, et, par conséquent, être attribués pour moitié à Mme Lecocq.

Sur appel, répudiant la notion de propriété, la Cour de Paris, par arrêt du 1^{er} février 1900, réforma le jugement par l'arrêt suivant :

« La Cour,

« Considérant qu'une œuvre musicale, éditée ou représentée, ne constituait pas, d'après les lois des 13-19 janvier 1791 et 19-24 juillet 1793, un bien susceptible d'un droit de propriété, tel qu'il existait alors et sous la législation antérieure, mais donnait seulement à son auteur des droits *spéciaux, temporaires et différents* du droit absolu de propriété perpétuelle ;

« Considérant, dès lors, que le Code civil, qui n'a rien modifié à cet égard, n'a pu les assimiler à la propriété ordinaire et de droit commun qu'il organisait, ni les confondre avec elle et les comprendre dans les biens meubles ou immeubles de son article 516 ;

qu'il n'a pu davantage les laisser en oubli ; et qu'en conséquence, il les a, par son silence, spécialement à l'article 529, exclus de sa classification ;

« Considérant que les décrets et lois postérieurs ne leur ont pas non plus attribué le caractère de propriété de droit commun, en les faisant entrer par là dans les deux catégories de biens, prévues au Code civil ; qu'en effet, le décret du 5 février 1810 et le Code pénal de la même année, les lois du 4 avril 1834, 14 juillet 1866 et 12 février 1895 ont protégé, réglé, étendu ces droits, mais sans en changer la nature légale ;

« Considérant, qu'au contraire, le rapporteur de la loi du 19 juillet 1793, ayant affirmé qu'ils étaient une propriété d'un genre tout différent des autres propriétés, les deux rapporteurs des deux dernières lois de 1866 et de 1895 ont, à leur tour, reproduit des déclarations identiques ;

« Que tous les textes susvisés sont exclusifs du droit de propriété de l'article 544 du Code civil par la suppression de la perpétuité sans préalable indemnité ; que d'ailleurs l'article 6 de la Constitution du 14 janvier 1832 n'accordait au chef de l'Etat, agissant sans le concours des Chambres, que le pouvoir de conclure des traités de paix, d'alliance ou de commerce ; et que cependant il a signé de nombreux traités internationaux sur « la propriété artistique » parce qu'ils n'avaient point, en réalité, pour objet des droits de propriété ordinaire, mais seulement la protection d'un monopole d'exploitation ; qu'aussi ces contrats diplomatiques ont-ils toujours été reconnus valables ;

« Considérant en définitive, que ces droits n'ont été, et ne sont restés, que des privilèges exclusifs d'une exploitation temporaire ; qu'ils demeurent donc à côté des classifications du Code Civil et que la question de savoir s'ils tombent ou non dans la communauté des deux époux, ne trouve point sa solution aux articles 516 ou 517, 1401 ou 1498 du Code Civil ;

« Considérant que les lois spéciales n'ont pas non plus altéré ce caractère de *privilège personnel*, et par essence *propre*, au sens légal, comme ordinaire, de l'expression ; qu'en effet, le décret du 19 janvier 1791 exige, pour la représentation d'une pièce d'un auteur vivant, son assentiment formel et écrit, et que la loi de 1793 confère au compositeur de musique un droit viager et exclusif ;

« Que l'article 39 du décret du 5 février 1810 attribue à ses

enfants dans tous les cas, pour vingt ans, après le décès de sa veuve, ses droits dans leur intégralité, *ce qui les exclut en principe de la communauté* ; que la loi du 14 juillet 1866 a étendu à tous les régimes matrimoniaux des avantages plus favorables à l'épouse survivante, surtout avant la modification de l'article 767 du Code civil par la loi du 9 mars 1891 ; qu'elle n'a envisagé la communauté que pour lui réserver, en plus, les produits des droits d'auteur réalisés avant sa dissolution et non ces droits mêmes ;

« Que si elle avait voulu aller encore plus loin, avant la loi de 1891, elle l'eût explicitement édicté ; et qu'au contraire, elle a prononcé deux déchéances de jouissance logiquement peu compatibles avec une pleine propriété pour moitié, quand elles ont été encourues ; que la loi du 9 mars 1891 n'a pas davantage compris dans la communauté conjugale la propriété même de ces droits, bien que sa discussion au Parlement ait longuement porté sur la concordance de ses dispositions générales avec la loi particulière du 14 juillet 1866.

« Considérant, d'ailleurs, que s'il en était autrement, les résultats les plus fâcheux apparaîtraient immédiatement, qu'on opte pour le rachat par le mari, ou pour le partage ;

« Que l'un et l'autre seraient rendus presque impraticables par la difficulté d'apprécier les lots en argent, et de les comparer en valeur vénale, alors que leurs produits varient suivant le goût du public et les chances de représentation et de succès ; que l'indivision, commençant au moment même où prend fin la communauté légale, ouvrirait entre les deux époux séparés, ou le survivant et les héritiers du conjoint décédé, une ère de difficultés inextricables pour la gestion, en France et à l'étranger, d'une fortune à l'administration particulièrement délicate ; *que sa femme ou ses ayants causes deviendraient maîtres, contre l'auteur même, des droits les plus sacrés, les plus personnels, les plus difficiles à arracher raisonnablement à la volonté productive dont ils émanent, à la direction d'une intelligence dont ils sont comme la substance ;*

« Que le compositeur, dont les droits moraux sur une partition, même cédée, ne sont pas contestés, ne pourrait plus remanier sa création, l'embellir des gains d'un labeur continué ou d'un talent agrandi, la détruire au besoin, s'il la trouve inférieure à l'idéal vers lequel il se sent porté et élevé ;

« Considérant que *le divorce avec la possibilité d'un autre mariage*

a encore aggravé ces anomalies périlleuses en faisant naître, en la femme indigne, un adversaire cantonné dans ses droits, pour fatiguer, de ses obsessions intéressées, la conscience de l'artiste, après la vie du mari, et le tourmenter en sa pensée livrée au public comme auparavant en son intimité ;

« Considérant que sans doute la femme dévouée a pu, au contraire par ses soins, l'ingéniosité de son goût ou ses encouragements affectueux, aider son mari dans son œuvre intellectuelle ; mais que, pour la loi au moins, cette collaboration toute spéciale trouve sa satisfaction pécuniaire dans la moitié des revenus qui ont enrichi la communauté ;

« Considérant que ce sont ces principes, ressortant des dispositions légales sur la matière, en leur texte et en leur esprit, qu'il y a lieu d'appliquer au procès... ;

« Infirme le jugement dont est appel et statuant à nouveau :

« Dit que c'est à bon droit que le notaire liquidateur n'a pas compris dans la masse partageable la propriété des œuvres musicales et autres de Lecocq ;

« Homologue purement et simplement la liquidation critiquée » (1).

Tous les motifs de cet arrêt apparaissent comme irréfutables, malheureusement pour Lecocq et les auteurs, la Cour de Cassation ne s'y est pas ralliée.

Elle s'est accrochée à une interprétation étroite de l'article 516 du Code Civil :

« Tous les biens sont meubles ou immeubles. »

C'est ainsi qu'un arrêt de la Chambre des Requêtes du 16 avril 1880 avait dit que « d'après les principes généraux du droit, la propriété littéraire ou artistique, essentiellement mobilière, a les mêmes caractères que tout autre genre de propriété moins la limitation que l'intérêt public a fait apporter à sa durée » (2).

(1) DALLOZ. 1903. 4. 5.

(2) DALLOZ. 1881. 4. 25.

Saisie d'un pourvoi contre l'arrêt de la Cour de Paris dans l'affaire Lecoq, par arrêt du 25 juin 1902, la Chambre civile de la Cour de Cassation le cassa sur les réquisitoires du Procureur Général Baudouin.

Ce magistrat avait résumé ainsi son opinion :

« Le Code civil ne connaît que deux classes de biens : tous les biens sont meubles ou immeubles. Et cette distinction s'applique, d'après la volonté du législateur, aux droits incorporels, comme aux choses corporelles. Personne ne soutiendra que le droit d'auteur puisse être considéré comme un droit immobilier... C'est donc nécessairement un droit mobilier ».

Cette singulière application des articles 516 et 529 faisait écrire à M. Léon Bérard :

« Dans le patrimoine de Victor Hugo, sont dans un pêle-mêle juridique *La Légende des Siècles* et *Ruy Blas*, avec les titres de rente et les bons du Crédit Foncier ! »

Un brocard dit que le Parlement anglais peut tout, sauf changer un homme en femme ; c'est le cas de notre Cour de Cassation en matière de jurisprudence : seulement, comme la Nature se rattrape toujours lorsqu'on méconnaît ses lois, en déclarant mobilier et cessible le droit d'auteur qui, par essence est attaché à la personne et inaliénable, la Cour de Cassation, en suivant son Procureur Général, a rendu un arrêt qui est une sorte de monstre hybride. Qu'on en juge :

« La Cour :

« Attendu que le droit d'exploiter exclusivement les produits d'une œuvre littéraire ou artistique, réservé par la loi pour un temps limité, à l'auteur de cette œuvre, constitue *un bien entrant dans le commerce*, et soumis dès lors, à défaut de dispositions légales contraires, aux règles générales du Code civil, en tant qu'elles sont compatibles avec la nature particulière dudit droit ;

« Attendu qu'aux termes de l'article 1498 du Code civil, les produits de l'industrie des époux font, dans la Société d'acquêts, partie de l'actif de la communauté ;

« Que cette disposition, conçue en termes généraux, n'établit aucune distinction entre les bénéfices dérivant d'une entreprise industrielle ou commerciale, et les avantages pécuniaires attachés à l'exploitation des œuvres de l'esprit, et que la législation spéciale à la propriété littéraire, loin d'être en opposition avec ce texte, l'a, au contraire, reconnu applicable à la matière dont elle s'occupe ;

« Qu'en effet, l'article premier de la loi du 14 juillet 1866, attribuant au conjoint survivant la jouissance pendant cinquante années des droits dont l'auteur prédécédé n'avait pas disposé, a pris soin de spécifier que cette attribution avait lieu *indépendamment des droits pouvant résulter en faveur de ce conjoint du régime de la communauté*.

« Attendu que des principes susénoncés, il résulte que, lors de la dissolution de la société d'acquêts, la masse partageable doit, en l'absence d'une clause contraire du contrat de mariage, comprendre le monopole d'exploitation, afférent aux œuvres publiées par l'un ou l'autre des époux, durant l'union conjugale, *sans toutefois que la mise en commun de cet émolument puisse porter atteinte à la faculté de l'auteur, inhérente à sa personnalité même, de faire ultérieurement subir des modifications à sa création, ou même de la supprimer*, pourvu qu'il n'agisse point dans un but de vexation à l'égard de son conjoint ou des représentants de ce dernier.

« Par ces motifs, casse » (1).

Un juriste éminent, Ambroise Colin, Professeur à la Faculté de Droit de Paris, mort Conseiller à la Cour de Cassation, a critiqué cet arrêt d'une façon magistrale : cependant il s'en félicite à deux points de vue :

« L'arrêt abandonne l'expression « Propriété littéraire et artistique » et il reconnaît à l'auteur *une faculté inhérente à sa personnalité même*, de faire ultérieurement subir des modifications à sa création, ou même de la détruire.

« La Cour de Cassation, écrit Ambroise Colin, — le résultat apparaît maintenant comme définitif, — renonce décidément à employer le vocable maintes fois critiqué de « *Propriété littéraire et artistique* », auquel elle s'attachait encore en 1880. Elle lui sub-

(1) Dalloz. 1903. 1. 5.

stitue, comme elle l'a déjà fait (Requêtes, 25 juillet 1887) les expressions préférables de « monopole d'exploitation », droit d'exploiter exclusivement une œuvre littéraire. »

« Il y a là plus qu'un changement dans les mots, une véritable révolution dans les idées, qui pourrait se produire dans la proposition suivante, renversement d'une formule jadis célèbre : *La propriété littéraire n'est pas une propriété.* »

« Ce qui pour nous est autrement important et significatif, c'est que la Chambre Civile ... reconnaît que l'auteur conserve par devers lui un droit personnel, exclusif et intangible, inhérent à sa personnalité même. »

C'est la reconnaissance formelle d'un *droit moral*, coexistant avec celui d'exploiter exclusivement les produits d'une œuvre, mais le dominant à tel point que son titulaire peut la modifier et même la détruire.

Mais si un tel droit existe, — et il existe, — comment peut-il constituer la partie principale d'un bien ?

Comment ce droit peut-il se concilier avec la co-propriété d'un tiers ?

Comment cette propriété pourrait-elle subir des modifications, sans que le co-proprétaire puisse s'y opposer : bien plus, comment l'auteur, aurait-il le droit de détruire cette co-propriété sans le consentement de son co-proprétaire ?

Comment un tel bien pourrait-il entrer dans le commerce ?

Est-ce qu'un droit moral quelconque coexiste dans les droits incorporels que l'article 529 du Code civil déclare biens « meubles », c'est-à-dire les actions ou intérêts dans une compagnie de finance, de commerce ou d'industrie et les rentes perpétuelles ou viagères, auxquels la Chambre Civile assimile implicitement ce droit exclusif d'exploitation ?

Dès lors, n'est-il pas contraire à la nature des choses de ranger dans la catégorie des *biens*, un droit qui, étant attaché à la personne, ne peut être ni aliéné ni saisi ?

Autant de questions insolubles au point de vue juridique.

En effet, un « bien » est, par essence, susceptible de propriété, sans quoi il ne serait pas un bien, car il est impossible de séparer les deux concepts.

Dès lors, ou le concept de *bien* devait exclure toute reconnaissance de la coexistence et de la permanence d'un droit moral dans ce prétendu bien, ou la reconnaissance du droit moral devait logiquement amener la Cour à renoncer à qualifier « bien » cette entité juridique nouvelle.

Ambroise Colin a enfin fait ressortir les conséquences bizarres qui découlent de cette conception du droit d'auteur, dont la plus choquante résulte de l'inégalité qui en résulte entre l'époux auteur et l'autre conjoint :

« Celui-ci, lorsqu'il survit, écrit-il, aurait en effet la moitié du droit d'auteur à titre d'époux commun, et l'autre moitié à titre de successeur, en vertu du droit spécial et cinquantenaire qui lui est attribué par la loi du 14 juillet 1866, de préférence à tous les héritiers du défunt.

« L'époux auteur, au contraire, s'il vient à survivre, ne jouirait que pour moitié du droit d'exploiter son œuvre, l'autre moitié appartenant aux représentants de l'époux commun prédécédé.

« De cela, les partisans du système admis par la Cour de cassation prennent assez aisément leur parti, en faisant remarquer que l'auteur aurait pu facilement éviter ce résultat, en introduisant dans son contrat de mariage une clause excluant formellement de la communauté ses œuvres futures ; que s'il ne l'a fait, il doit s'en prendre à lui-même des suites de son imprévoyance.

« Faisons remarquer qu'il y a au moins une hypothèse, après tout assez fréquente, où cette justification de la jurisprudence se trouve en défaut : c'est lorsqu'au moment du mariage, aucun des époux n'est encore auteur. »

Ambroise Colin aurait pu ajouter que cette conception aboutit, en pratique, à des conséquences vaudevillesques et iniques.

Voici un cas d'espèce, qui n'est pas imaginaire, et qui semble avoir été prévu par l'arrêt de la Cour de Paris :

Un compositeur, marié sans contrat, avait divorcé : sa femme s'étant remariée, également sans contrat, avait apporté à son second mari, — un poète, — la moitié de la propriété des œuvres du premier ; le poète se trouvait ainsi

co-proprétaire, — avec le compositeur, — pour un quart de ses œuvres.

Le poète avait divorcé de son côté, ayant des enfants de sa première femme. A la mort de celui-ci, ses enfants héritèrent donc de ce quart et se trouvèrent dans l'indivision avec le compositeur qui était obligé, par conséquent, d'obtenir leur consentement pour faire représenter ses propres ouvrages, ou concéder des droits d'adaptation pour en tirer un film.

Nous n'envisageons pas la situation des collaborateurs du compositeur, co-proprétaires de ses œuvres, qui se sont trouvés accolés, malgré eux, à ces co-proprétaires imprévus.

On frémit à la pensée que la première femme du poète, co-proprétaire, elle aussi, de la moitié des œuvres de son mari, aurait pu épouser le compositeur et lui apporter la moitié de la propriété des œuvres du poète... Courteline aurait pu tirer de ces situations des effets d'un comique irrésistible.

..

Pendant le mariage, la loi du 13 juillet 1907, combinée avec la notion de bien meuble appliquée au droit d'auteur, crée une autre inégalité choquante entre les époux.

La femme auteur, en vertu de cette loi, a la libre disposition des redevances provenant de ses œuvres, comme constituant des produits de son travail : ces redevances ne tombent donc pas en communauté.

Au contraire, toutes les redevances, perçues par le mari auteur et provenant de ses œuvres, tombent en communauté.

L'Exercice du Droit d'Auteur.

Pas plus que la législation française, les premières législations étrangères n'ont reconnu et protégé en même temps les droits primitifs d'édition et de représentation, mais, contrairement à ce qui s'est passé en France, c'est le droit d'édition qui a été protégé le premier à l'étranger,

En Angleterre, à propos de ce droit, protégé depuis le Statut de 1710, Alcide Darras écrivait :

« Cette loi ne concernait que les livres, et on peut dire qu'en nos matières, le législateur anglais ... ne s'est jamais élevé jusqu'à une formule générale et abstraite : la protection des lois n'a pas été assurée à toute œuvre intellectuelle, quelle qu'elle pût être, contre toute contrefaçon, quelle qu'elle pût être ; mais, par des lois différentes, elle a été successivement accordée à telle ou telle catégorie de productions de la pensée, contre telle ou telle entreprise de la part des tiers. (1) »

La législation anglaise est certainement la plus abondante sur la question. Cependant l'observation peut s'appliquer à notre législation, comme à la plupart des législations étrangères, antérieures à la Convention de Berne.

Il faut faire cependant une exception pour la loi autrichienne du 19 octobre 1846 qui, dès cette époque, avait réalisé la synthèse du droit d'auteur par son article 2 :

« L'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique a, sous les conditions établies par la présente loi, le droit d'en disposer à son gré, de la reproduire, et de la publier dans la forme qui lui convient.

« Il peut aussi transférer ce droit à d'autres personnes en tout ou en partie. »

Cette rédaction est en outre remarquable pour l'époque,

(1) LYON-CAEN et DELALAIN. *Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique*, t. I, p. 258.

car elle confère à l'auteur, sur son œuvre, un droit personnel et non un droit de propriété.

Aujourd'hui, toutes les nouvelles lois étrangères réalisent cette synthèse du droit d'auteur, dont l'article premier de la loi polonaise du 29 mars 1926 donne cette définition excellente :

« Est l'objet du droit d'auteur, du jour où elle a été fixée sous une forme quelconque ... toute manifestation de l'activité de l'esprit portant le caractère d'une création intellectuelle. »

La durée du droit d'auteur.

Dans toute la mesure où le droit d'auteur est reconnu par les lois nationales, il est aujourd'hui protégé pendant toute la vie de l'auteur et pendant un certain nombre d'années après sa mort.

L'article 6 de la loi soviétique du 30 janvier 1925, qui ne le protégeait que pendant 25 ans à partir de la publication de l'œuvre, a été remplacé par l'article 15 de la loi du 16 mai 1928, et revient à la règle commune de protection pendant toute la vie de l'auteur et d'un certain nombre d'années après sa mort (15 ans).

Le délai de protection pendant 50 ans *post mortem auctoris* fixé par la loi française, a été adopté par le plus grand nombre des autres nations, notamment par la loi anglaise du 16 décembre 1911, les lois belge, hollandaise, italienne, polonaise, tchéco-slovaque et yougoslave.

La plupart des nations qui n'ont pas fixé le délai de 50 ans, ont adopté celui de 30 ans : l'Allemagne, l'Autriche, la Roumanie, le Japon, la Bulgarie, la Suisse.

Cependant, alors que toutes les autres lois nationales ne font aucune distinction, en cas de cession, au sujet de l'étendue du droit d'auteur, la loi anglaise comme la loi espagnole (nous le verrons plus loin), fractionne le délai de protection en deux périodes.

L'article 3 § 2 dispose :

« Toutefois ne sera pas considéré comme une violation du droit d'auteur sur une œuvre publiée, le fait de la reproduire pour la vente à une époque quelconque, à partir du terme de 25 ans après la mort de l'auteur... Mais celui qui reproduit l'œuvre doit prouver qu'il a fait par écrit la notification obligatoire de son intention de reproduire l'œuvre, et que, d'après les prescriptions établies, il a payé au titulaire du droit d'auteur, ou pour son compte, des tantièmes à raison des exemplaires de celle-ci vendus par lui, sur le prix de publication. »

Et l'article 4 § 2 ajoute :

« Toutefois, lorsque l'auteur d'une œuvre est le premier titulaire du droit d'auteur sur cette œuvre, aucune cession du droit d'auteur ni aucune concession d'une faculté inhérente à ce droit faite par lui (autrement que par testament)... n'aura l'effet d'investir le cessionnaire ou le concessionnaire d'un droit quelconque, compris dans le droit d'auteur sur l'œuvre au delà du terme de 25 ans, compté à partir de la mort de l'auteur ; la réversibilité du droit d'auteur encore valable à la fin de cette période, sera dévolue à la mort de l'auteur, nonobstant tout arrangement contraire, à ses représentants légaux personnels comme faisant partie de ses biens ; toute stipulation conclue par lui en vue de disposer d'un tel droit de réversibilité sera nulle et non avenue. »

La dernière phrase contient enfin une réserve logique lorsqu'il s'agit d'une œuvre collective :

« Cependant, le présent paragraphe ne devra pas être interprété comme s'appliquant à la cession du droit d'auteur sur une œuvre collective ou à la licence de publier une œuvre, en totalité ou en partie, à titre de contribution à une œuvre collective. »

La loi espagnole du 10 janvier 1879 qui fixe à 80 ans *post mortem* le délai de protection contient des dispositions analogues dans son article 6 :

« La propriété intellectuelle appartient aux auteurs durant leur vie, et elle se transmet à leurs héritiers légitimes testamentaires ou légitimes pour une période de 80 ans. »

« Elle est également transmissible par actes entre vifs et elle appartient aux acquéreurs pendant la vie de l'auteur et 80 ans après sa mort s'il ne laisse pas d'héritiers nécessaires.

« S'il en laisse, le droit des acquéreurs expire 25 ans après la mort de l'auteur et la propriété passe auxdits héritiers nécessaires pour une période de 25 ans. »

Ainsi, dans ce dernier cas, la durée du droit est réduite à 50 ans : on ne s'explique d'ailleurs pas cette réduction.

Au Portugal et au Mexique, le droit d'auteur est perpétuel.

Nous avons vu que la Suède, qui avait primitivement adopté le délai de 50 ans, l'a réduit à 30 ans.

..

Les conventions internationales ont dû tenir compte de ces différences pour ne pas empiéter sur la souveraineté des États signataires.

C'est ainsi que l'article 7 de la Convention de Berne, adoptant en principe le délai de 50 ans, envisage le cas où les lois nationales en fixent un autre :

« La durée de la protection accordée par la présente Convention comprend la vie de l'auteur et cinquante ans après sa mort.

« Toutefois, dans le cas où cette durée ne serait pas uniformément adoptée par tous les pays de l'Union, la durée sera réglée par la loi du pays où la protection sera réclamée, et elle ne pourra excéder la durée fixée dans le pays d'origine de l'œuvre. Les pays de l'Union ne seront en conséquence tenus d'appliquer la disposition de l'alinéa précédent que dans la mesure où elle se concilie avec leur droit interne.

« Pour les œuvres photographiques et les œuvres obtenues par un procédé analogue à la photographie, pour les œuvres posthumes, pour les œuvres anonymes ou pseudonymes, la durée de la protection est réglée par la loi du pays où la protection est réclamée, sans que cette durée puisse excéder la durée fixée dans le pays d'origine de l'œuvre. »

L'article 6 de la Convention de Buenos-Ayres adopte la même solution, sauf l'exception contenue dans le dernier paragraphe :

« La durée de protection octroyée par la présente Convention comprend la vie de l'auteur et cinquante ans après sa mort.

« Au cas, cependant, où cette période ne serait pas adoptée par tous les États signataires de façon uniforme, la durée sera réglementée par la loi du pays où sera demandée la protection et ne pourra excéder la durée fixée par le pays d'origine de l'œuvre.

« Pour les œuvres composées de plusieurs volumes qui ne se publient pas en même temps, de même que pour les bulletins, brochures ou publications périodiques, la durée de protection commencera à compter pour chaque volume, bulletin ou brochure ou publication périodique, séparément, à partir de la date de sa publication respective. »

Quoique ce dernier paragraphe ne l'exprime pas, il semble ne devoir s'appliquer qu'aux œuvres collectives, anonymes ou pseudonymes, car on ne s'expliquerait pas qu'un auteur ne jouisse pas de la protection prévue au paragraphe premier pour la seule raison qu'il aurait publié son œuvre sous la forme de brochure par exemple.

L'article 4 de la Convention de Montevideo ne fixait pas de délai :

« Aucun État ne sera obligé de reconnaître le droit de propriété littéraire ou artistique pour une durée plus longue que celle fixée pour les auteurs qui y obtiennent ce droit.

« Cette durée pourra être limitée à celle accordée dans le pays d'origine, si elle était moindre. »

La rédaction de cet article témoignait du caractère personnel du statut des œuvres dans cette convention, qui paraît avoir été abandonné sur ce point à Buenos-Ayres.

LA COLLABORATION

L'étendue des droits des collaborateurs.

Lorsqu'une œuvre, telle qu'une comédie, est composée dans un seul art par deux ou plusieurs coauteurs, il est logique et juste que chacun de ceux-ci aient des droits égaux et indivis sur l'œuvre commune : c'est ce que décident les lois nationales qui prévoient le cas, mais les conventions des parties peuvent déroger à l'égalité de droits accordés aux coauteurs par ces lois.

C'est ce que dispose explicitement l'article 6 de la loi belge du 22 mars 1886 :

« Lorsque le droit d'auteur est indivis, l'exercice de ce droit est réglé par les conventions. A défaut de convention, aucun des copropriétaires ne peut l'exercer isolément, sauf aux tribunaux à se prononcer en cas de désaccord. »

La plupart des lois nationales décident également que les héritiers de chacun des collaborateurs bénéficient de la même durée de protection, c'est-à-dire que l'œuvre ne tombera dans le domaine public qu'à l'expiration du délai légal ayant commencé à courir à partir de la mort du dernier des collaborateurs.

En effet, une telle œuvre est indivisible, et il serait inique qu'une partie du droit cessât d'être protégée alors qu'une autre partie le serait encore, ce qui aurait pour résultat paradoxal de rendre le domaine public copropriétaire du droit avec un coauteur survivant ou ses héritiers. M. Célestin Joubert a très exactement résumé la question en écrivant :

« Qui dit collaboration dit indivisibilité ; là où il y a indivisibilité, il se crée un droit indivisible qui ne prend fin qu'une fois

expiré le délai de protection qui commence à courir à partir du décès du dernier des collaborateurs. » (1)

*
*
*

Il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit d'œuvres associant des arts différents, telles que les œuvres lyriques et dramatico-musicales, telles que celles dont le texte s'illustre de dessins ou de peintures ; telles que celles qui, demain, associeront la télévision à la radiophonie.

On peut en effet concevoir que chacune des parties de ces œuvres, réalisées dans des arts différents, et qui peuvent avoir une existence propre, indépendante de l'autre partie, confèrent à leurs auteurs des droits individuels ayant une étendue et une durée différentes.

La question a été résolue suivant des conceptions différentes comportant plusieurs modalités.

Dans un premier système, tous les collaborateurs d'une œuvre commune ont des droits égaux et indivis, sans distinguer si l'œuvre a été réalisée par un même art ou par des arts différents : c'est la solution donnée par l'article 5 du projet de loi-type de l'Association littéraire et artistique internationale :

« Les collaborateurs ont des droits égaux sur l'œuvre commune, à moins de stipulations contraires.

« Les droits des ayants-cause d'un collaborateur prédécédé subsistent jusqu'à l'expiration du délai de cinquante ans après la mort du dernier survivant des collaborateurs. »

C'est la solution adoptée par l'article 37 de la loi hollandaise du 23 septembre 1912 :

« La durée des droits d'auteur relatifs sur une même œuvre qui appartient à deux ou plusieurs personnes, en leur qualité d'auteurs

(1) Rapport au Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale, à Varsovie.

communs de cette œuvre, se compte du jour du décès du dernier survivant. »

Il est à remarquer que ce texte ne distingue pas si l'œuvre commune a été réalisée par un même art ou par des arts différents, ce qui implique les mêmes droits pour tous les collaborateurs.

C'est aussi la solution aujourd'hui adoptée en France, où la question a été longtemps controversée, sinon en doctrine, du moins en jurisprudence.

Elle a été définitivement fixée par un arrêt de la Cour de Cassation du 7 avril 1925 et par l'acte de Rome de 1928.

L'affaire Donizetti.

Deux neveux de Donizetti, — les fils de son frère, — avaient assigné la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques en paiement des redevances par elles perçues lors de la représentation de trois opéras de leur oncle, *La Favorite*, *Lucie de Lammermoor* ou *Don Pasquale* : ils prétendaient que le délai de cinquante ans devait partir non de la date de la mort du compositeur — 1848 — mais de la date de la mort des librettistes, Alphonse Royer et de Saint-Georges, décédés tous deux en 1875.

Répudiant la théorie de l'indivision, la Cour de Paris les avait déboutés de leur demande parce qu'elle avait considéré que le délai devait être calculé à partir de 1848, date du décès de Donizetti.

MM. Donizetti se pourvurent en Cassation, et la Chambre civile rendit le 7 avril 1925 l'arrêt suivant :

« La Cour,

« ... Attendu que la loi du 14 juillet 1866, qui porte à 50 ans à partir du décès de l'auteur les droits accordés aux héritiers, ne prévoit pas le cas où l'œuvre est créée en collaboration; que pour déterminer la nature et la durée des droits qui appartiennent aux héri-

tiers de chaque collaborateur, il faut prendre en considération le caractère juridique de l'œuvre ;

« Attendu que le livret et la musique d'un opéra constituent une œuvre unique et indivisible sur l'ensemble de laquelle s'exerce le droit de l'auteur du livret et de l'auteur de la musique ; que cette indivisibilité maintient l'œuvre, envisagée dans ses éléments intellectuels et matériels, dans le domaine privé aussi longtemps que dure et s'exerce le droit de jouissance légale de l'un des collaborateurs ou de ses héritiers ou ayants cause; qu'en outre, et pendant cette même période, le partage des produits de l'œuvre doit se faire entre les représentants de chaque ligne ;

Attendu que les opéras *La Favorite*, *Lucie de Lammermoor*, *Don Pasquale*, ont été composés pour la musique par Donizetti et pour les paroles par Alphonse Royer ; que l'opéra *La Fille du Régiment* est l'œuvre du même compositeur et du librettiste de Saint-Georges ;

« Attendu que Donizetti est décédé le 8 avril 1848, Alphonse Royer le 11 avril 1875 et de Saint-Georges le 23 décembre 1875; qu'ainsi les droits des héritiers Donizetti ne prennent fin qu'à l'expiration de 50 années calculée à partir de cette dernière date ;

« Attendu qu'en leur qualité d'héritiers de Donizetti, Giuseppe et Gaetano Donizetti demandaient à la Cour d'Appel de Paris de condamner la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, et subsidiairement divers directeurs de théâtre, au paiement de leurs droits d'auteur, à l'occasion de la représentation des œuvres précitées ;

« Attendu qu'en décidant que les droits ont cessé de leur être dus à partir du 8 avril 1858, en vertu de la loi des 19-24 juillet 1793, alors en vigueur, qui limitait à 10 ans la durée de la jouissance légale et qu'ils étaient tombés dans le domaine public, et en rejetant la demande, l'arrêt attaqué a violé les textes visés au moyen.

« Par ces motifs,

« Casse » (1).

La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques s'est inclinée devant cette doctrine et a transigé avec les héritiers Donizetti.

(1) Dalloz. 1925 1. 35.

Le vaudeville à couplets.

La jurisprudence française a cependant apporté une exception à la règle de l'indivisibilité dans le cas très spécial des vaudevilles à couplets. La question s'était posée dans l'es-pèce suivante :

Les redevances dues aux auteurs sont perçues en France par deux sociétés : la première, la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, dite *La Dramatique*, perçoit celles provenant des représentations ; la seconde, la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, dite *La Lyrique*, perçoit celles provenant des exécutions.

Le directeur de l'Alcazar de Châtillon-sur-Saône, nommé Billet, avait fait représenter deux vaudevilles : *Un mari dans du coton* et *Cerisette en prison*, pièces qui contenaient des couplets en tête desquels se trouvaient l'indication d'airs connus sur lesquels ils pouvaient être chantés.

Billet avait supprimé les couplets à la représentation et payé les redevances convenues à l'agent de la Dramatique : la Lyrique prétendit percevoir également pour les airs qui n'avaient pas été chantés, en vertu de l'indivisibilité de l'œuvre ; Billet refusa.

La Lyrique le poursuivit en police correctionnelle : il fut acquitté. Par arrêt du 30 juin 1880, la Cour de Dijon confirma le jugement. La Lyrique se pourvut en Cassation.

Sur le rapport du Conseiller de Larouverade, et les conclusions de l'Avocat Général Chevrier, la Chambre Criminelle rendit l'arrêt suivant le 4 février 1881 :

« La Cour :

« ... Attendu que, si la représentation d'une œuvre composée à la fois de paroles et de musique, ne peut avoir lieu sans le double consentement de l'écrivain et du musicien, c'est à la condition que cette œuvre, quelle qu'en soit du reste l'importance, aura été produite en collaboration et sous une inspiration commune ; que, dans ce cas, elle constitue en effet, un tout indivisible et une véritable co-propriété.

« Mais qu'il n'en est point ainsi d'un vaudeville, lorsque l'auteur, après avoir écrit en entier le dialogue et les couplets de la pièce, s'est borné à indiquer, en tête des couplets, les airs sur lesquels chacun d'eux peut être chanté ;

« Qu'il n'y a là aucune incorporation sérieuse des airs au vaudeville, aucune indivisibilité possible entre l'œuvre de l'écrivain et les airs qu'il a cru devoir adapter aux couplets ;

« Que, par suite, si cette adaptation n'a pas eu lieu avec l'autorisation des compositeurs intéressés, on peut comprendre que ces derniers aient, suivant les circonstances, une action civile contre le vaudevilliste ;

« Que l'on comprend également que, si le retranchement des couplets à la représentation a été opéré contre la volonté de l'écrivain, celui-ci puisse aussi procéder, par la voie civile, contre l'entrepreneur de spectacle.

« Mais qu'on ne saurait admettre, lorsque ce retranchement a eu lieu, que le directeur de théâtre soit tenu de payer une rétribution aux auteurs de morceaux de musique qui n'ont pas été exécutés ;

« D'où il suit qu'en décidant que le sieur Billet n'avait pas eu besoin de se munir de l'autorisation de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique ... l'arrêt attaqué, loin de violer la loi du 19 janvier 1791 et l'article 428 du Code pénal en a fait une juste et saine interprétation.

« Par ces motifs :

« Rejette. (1) »

En statuant ainsi, la Cour a très exactement indiqué quelles étaient les poursuites qui auraient pu être engagées par le vaudevilliste dont on avait supprimé les couplets à la représentation, ou par les compositeurs s'ils n'avaient pas autorisé celui-ci à se servir de leur musique ; mais il est impossible de ne pas se ranger à la décision qu'elle a rendue en constatant qu'il n'y avait, dans ce cas, aucune indivisibilité entre cette musique et la pièce elle-même.

Cet arrêt considère, à juste titre, non comme une collaboration, mais comme une *juxtaposition*, les couplets et la musique des airs ajoutés au texte du vaudeville.

(1) Dalloz. 1881. 1 329.

L'affaire de « Carmen ».

Dans un second système, qu'a adopté la loi allemande du 19 juin 1901, la coexistence dans une même œuvre de deux parties appartenant à des arts différents est toujours considérée comme une juxtaposition et non comme une fusion. Dans cette conception, la loi considère que l'œuvre commune est réalisée par des collaborateurs, mais non pas des co-auteurs. C'est ce que déclare l'article 6 :

« Lorsqu'un écrit sert de texte à une œuvre musicale, ou lorsqu'il est accompagné d'illustrations, les auteurs de chacune de ces créations en sont considérés comme des auteurs distincts. »

Les tribunaux allemands ont eu l'occasion de rendre des décisions de principe par application de cette disposition à propos de *Carmen*.

Cet ouvrage a été représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique le 3 mars 1875 ; Bizet, auteur de la musique est mort le 3 juin de la même année ; l'un des auteurs du livret, Meilhac est mort le 6 juillet 1897, alors qu'Halévy, encore vivant lorsque le procès s'est engagé, n'est mort que le 7 mai 1908.

Les auteurs avaient cédé la propriété de l'ouvrage à la maison Choudens, qui avait traité pour la perception des redevances en Allemagne avec la maison Ahn de Cologne.

Ne considérant que la date de la mort de Bizet, l'Opéra de Berlin prétendit que *Carmen* devait tomber dans le domaine public le 1^{er} janvier 1906. Les maisons Choudens et Ahn protestèrent par une circulaire adressée aux directeurs des théâtres allemands, au mois de décembre 1905, soutenant que le délai de protection, non seulement n'était pas encore expiré, mais qu'il n'avait même pas commencé à courir, puisque l'un des auteurs du livret, Ludovic Halévy était encore vivant.

Appliquant l'article 6 de la loi de 1901, le Tribunal Supé-

rieur de Leipzig, puis la Cour de Dresde, et enfin le Tribunal de l'Empire décidèrent que *Carmen* n'était pas une œuvre commune et indivisible.

L'arrêt du Tribunal d'Empire constate que la musique et les textes des opéras en général, et de *Carmen* en particulier, ne représentent pas des œuvres inséparables et indistinctes ; qu'elles se laissent au contraire séparer suffisamment pour faire chacune l'objet de droits spéciaux et indépendants ; qu'on peut exécuter dans des concerts des parties musicales de l'opéra sans le texte ; que d'autre part, on peut imprimer le livret à part.

En conséquence, le Tribunal d'Empire décide :

« Que le compositeur et ses ayants cause ont un droit spécial sur la musique et les librettistes et ses ayants-cause un droit spécial sur le livret ;

« Que le droit d'auteur sur la musique de *Carmen* est expiré en Allemagne depuis le 1^{er} janvier 1906, en sorte que l'Opéra de Berlin peut se passer de l'autorisation de Choudens pour exécuter publiquement la musique, soit sans texte, soit avec un texte nouveau ;

« Que le droit d'auteur sur le texte subsiste en faveur de l'ayant droit du librettiste ;

« Qu'en conséquence, l'Opéra de Berlin doit demander l'autorisation à la maison Choudens pour représenter *Carmen* avec le texte de Meilhac et Halévy (1) ».

Cette décision tire évidemment des conséquences logiques de la loi de 1901.

Cependant la partie du dispositif qui autorise l'opéra de Berlin à exécuter la musique de *Carmen* sans le livret, et surtout avec un autre livret, écrit pour la circonstance, — Dieu sait par qui ! — méconnaît complètement et le droit moral de Bizet, qui n'a entendu faire représenter son œuvre qu'avec les paroles de Meilhac et Halévy, et le droit moral de ceux-ci, dont le livret aurait été nécessairement contrefait

(1) Voir le *Droit d'Auteur*, 1910, p. 138.

par le nouveau livret, car on ne conçoit pas la musique de *Carmen* jouée, sans absurdité, avec un livret dont le sujet et les péripéties ne seraient pas les mêmes que celui de Meilhac et Halévy. Les paroles seules pourraient être changées.

Les violations du droit moral, qui peuvent ainsi suivre l'application de l'article 6 de la loi de 1901, semblent avoir déterminé une réaction salutaire. En effet, l'article 4 du projet de loi allemand sur le droit d'auteur paraît adopter l'indivisibilité de l'œuvre commune. Il est ainsi conçu :

« Si une œuvre *unique* a été créée par plusieurs personnes, les prescriptions du Code civil sur la propriété des parts indivises s'appliqueront.

« Pour la compréhension de ce paragraphe, il est précisé qu'une œuvre, dite unique, est une œuvre composée en parties distinctes de littérature, de musique, d'arts assemblés de telle façon qu'il est impossible de publier, éditer, ou faire paraître d'une façon quelconque sans mutiler l'œuvre elle-même ou ses parties, ou sans causer une atteinte préjudiciable aux droits personnels de l'un des auteurs. »

L'inconvénient de ce texte est de laisser une trop grande faculté d'appréciation des mutilations de l'œuvre ou de ses parties et des atteintes préjudiciables aux droits des auteurs.

Les lois italienne et yougoslave.

Dans un troisième système, la loi accorde des droits distincts à chacun des collaborateurs, mais considère que l'œuvre est indivisible au point de vue de la durée de protection du droit *post mortem auctoris*.

C'est la solution adoptée par les plus récentes lois étrangères, solution qui semble avoir été dictée par la loi italienne du 7 novembre 1925 : son article 19 est ainsi conçu :

« L'auteur de la partie littéraire a le droit de reproduire celle-ci et de la mettre dans le commerce sans la partie musicale, mais il ne

peut ni reproduire, ni mettre dans le commerce, ni faire exécuter la musique, ni céder le livret à un tiers pour qu'il le mette en musique.

« L'auteur de la partie musicale peut, *sans préjudice des droits découlant de la collaboration*, reproduire la partition, même au moyen d'instruments mécaniques, la faire exécuter et les mettre dans le commerce avec les paroles auxquelles elle s'applique.

« En revanche, lorsqu'il s'agit d'une œuvre chorégraphique ou d'une pantomime, l'auteur de l'action chorégraphique ou de la pantomime peut la faire exécuter avec la musique et le compositeur ne peut disposer que de la musique. »

Et l'article 28 dispose :

« § 1. — La durée du droit d'auteur appartenant en commun aux collaborateurs d'une œuvre se règle d'après la durée de la vie du collaborateur qui meurt le dernier.

« § 3. — S'il s'agit d'un opéra ou d'une autre œuvre comportant des paroles et de la musique, l'auteur de la partie littéraire et celui de la partie musicale sont considérés... comme collaborateurs. »

L'article 36 de la loi yougoslave accorde au compositeur un droit de préférence lorsqu'il s'agit d'œuvres dramatico-musicales :

« Pour l'exécution publique d'opéras ou d'autres œuvres dramatico-musicales avec texte ou sans texte, il n'est nécessaire que du consentement de l'auteur de l'œuvre musicale. Cette disposition ne modifie pas les rapports juridiques qui existent entre l'auteur musical et l'auteur de l'œuvre théâtrale avec texte ou sans texte. »

Par œuvres « sans texte » cet article entend évidemment les ballets et les pantomimes.

Cette solution est juste, ne serait-ce que parce que le travail matériel du compositeur et les frais d'établissement d'une partition d'orchestre, sont infiniment supérieurs à ceux d'un poète, qui n'a à consacrer à la fixation de son

œuvre sur le papier qu'un temps matériel très court avec des frais infimes.

Comme la loi italienne, celle-ci considère les auteurs des paroles et de la musique comme des collaborateurs au point de vue du point de départ du délai de protection.

La loi anglaise.

La loi anglaise fait tomber l'œuvre dans le domaine public 50 ans après la mort du *premier* collaborateur, à moins que l'un des survivants soit encore vivant à ce moment-là.

A Rome, la délégation anglaise déclara donc ne pouvoir accepter que la Convention étendit la durée de 50 ans à partir de la mort du *dernier* collaborateur.

La raison donnée était qu'on pouvait craindre qu'un auteur âgé fut amené à collaborer avec un tout jeune homme, uniquement pour assurer à ses héritiers une durée de protection démesurée. En fait, cette éventualité n'est guère à craindre, car il faudrait que l'auteur âgé partageât, pendant sa vie, ses droits avec le jeune homme. Cependant, la Conférence dut s'incliner et rédiger un article 7 *bis*, dont le texte suit, qui conciliait la prévention anglaise et la tendance à l'unification qui domine la Convention.

« La durée du droit d'auteur appartenant en commun aux collaborateurs d'une œuvre est calculée d'après la date de mort du dernier survivant des collaborateurs.

« Les ressortissants des pays qui accordent une durée de protection inférieure à celle que prévoit l'alinéa premier (cinquante ans) ne peuvent pas réclamer dans les autres pays de l'Union une protection de plus longue durée.

« En aucun cas la durée de protection ne pourra expirer avant la mort du dernier survivant des collaborateurs. »

Les conventions américaines ne traitent pas la question.

..

Entre les théories extrêmes de l'indivisibilité absolue et la séparation complète, il y avait place pour les solutions moyennes adoptées par les lois récentes.

La conception de l'indivisibilité absolue ne résiste pas à ces constatations de fait, à savoir qu'on peut exécuter des morceaux de musique sans faire chanter les paroles ; qu'on peut éditer les paroles sans la musique, ou la musique sans les paroles ; qu'on peut reproduire, seuls, des dessins qui ont été créés pour illustrer un texte, mais qui n'en ont pas moins une existence propre indépendante de ce texte.

Mais la conception de l'indépendance absolue de chacune des parties, réalisées dans un art différent, pour créer l'œuvre commune, méconnaît l'intimité spirituelle des auteurs nécessaire à cette création : en effet, si chaque partie de l'œuvre est réalisée dans un art différent, si elle a *objectivement* une existence propre, elle n'en est pas moins *subjectivement* le fruit d'un travail des pensées de chacun des auteurs, qui se sont influencées réciproquement pour la créer : si les réalisations peuvent se différencier dans le monde extérieur, il est impossible de différencier le travail de création, réalisé subjectivement en commun, par chacun des collaborateurs ; ceux-ci sont ainsi le plus souvent, dans une proportion plus ou moins grande, les co-auteurs de la partie de l'œuvre réalisée dans l'art qui n'est pas le leur.

Par conséquent, il est juste que chaque auteur ait quelques droits spéciaux sur la partie de l'œuvre qu'il a objectivée, mais il est juste aussi que le droit moral puisse être exercé par chacun des collaborateurs, que les redevances provenant de l'exploitation de l'œuvre soient partagées entre eux, et surtout que la durée de protection du droit d'auteur soit la même pour les héritiers de tous, ce qui n'est pratiquement réalisable qu'en la faisant partir du décès du dernier collaborateur.

..

Les statuts des sociétés européennes de perception des droits d'exécution, notamment de la Société des Auteurs,

Compositeurs et Éditeurs de Musique, sauvegardent efficacement et justement le droit pécuniaire des collaborateurs en attribuant, sur les redevances provenant de l'exécution de l'œuvre commune, un tiers à l'auteur des paroles, même lorsque la musique est exécutée seule, et un tiers à l'auteur de la musique, même lorsque les paroles sont seules récitées.

Il est de même d'usage que le prix de cession du droit d'édition du livret soit partagé entre son auteur et celui de la musique, comme le compositeur partage avec le librettiste le prix de cession de l'édition de la partition.

Ces usages sont équitables, parce que si une partie seule est exécutée, cette partie ne doit pas moins sa réalisation à l'auteur de l'autre partie, sans lequel la partie exécutée n'existerait pas, et par conséquent ne serait pas exécutée, et ne produirait pas de redevances.

*
**

Le droit d'accroissement.

Le dernier paragraphe de l'article premier de la loi française de 1866 fait tomber le droit d'auteur dans le domaine public, lorsque la succession est dévolue à l'État.

Cette disposition a paru illogique lorsque l'ouvrage était le résultat d'une collaboration. Puisque l'œuvre est indivisible, et que le délai de protection n'expire qu'à dater de la mort du dernier collaborateur, il a semblé logique et équitable que la part du collaborateur prédécédé vint accroître la part de son ou de ses collaborateurs.

C'est ainsi que l'article 25 § 2 du dahir marocain du 23 juillet 1916 dispose :

« Si l'un des collaborateurs décède sans héritiers ou ayants droit, son droit accroît aux collaborateurs survivants. »

L'article 28, alinéa 2 de la loi italienne dispose de même :

« La part appartenant à un collaborateur qui ne laisse pas de successeurs accroît aux autres collaborateurs. »

« S'il s'agit d'un opéra ou d'une autre œuvre comportant des paroles et de la musique, l'auteur de la partie littéraire et celui de la partie musicale sont considérés, pour les effets du présent décret, comme collaborateurs. »

L'article 40 § 2 de la loi roumaine est ainsi conçu :

« En l'absence d'héritiers ou de cessionnaires de l'un des collaborateurs, sa part échoit de droit aux autres collaborateurs ou aux successeurs de ces derniers. »

L'article 19 de la loi yougoslave a adopté une disposition analogue :

« Si une œuvre est créée par plusieurs auteurs, et que l'un meurt sans laisser d'héritiers légaux, et sans avoir disposé durant sa vie de son droit d'auteur, le droit accroîtra celui du ou des co-auteurs. »

Le projet de loi-type de l'Association Littéraire et Artistique Internationale va plus loin dans son article 5, en ce qu'il fait bénéficier de l'accroissement les ayants cause de l'auteur, c'est-à-dire, en fait, les éditeurs :

« A défaut d'ayants cause d'un des collaborateurs, sa part accroît aux autres collaborateurs et à leurs ayants cause. »

Cette faveur ne se justifie nullement pour les éditeurs, qui n'ont participé en rien à la création de l'œuvre. Dans le cas où, pour une raison quelconque, la part du *de cuius* ne pourrait pas être attribuée à un collaborateur, il serait plus naturel que les Sociétés d'auteurs en profitassent.

LES OEUVRES COLLECTIVES

Il existe deux sortes d'œuvres collectives :

a) Celles qui résultent de la collaboration d'un grand nombre de personnes, dont le travail se fond dans un ensemble, ne permettant pas d'en désigner individuellement les auteurs, et dont la personnalité disparaît derrière la personne morale qui les publie : c'est le cas du *Dictionnaire de l'Académie Française*.

b) Celles qui résultent, non d'une collaboration proprement dite, d'un travail de conception et de réalisation communes, mais d'une juxtaposition d'œuvres individuelles formant un ensemble et reliées par une pensée commune, telles que les encyclopédies, revues, et autres ouvrages de même nature : c'est le cas de la *Grande Encyclopédie*.

Quelle qu'en soit l'espèce, les lois françaises modernes les ignorent totalement.

L'article 13 de la loi allemande du 11 juin 1870 ne semble avoir envisagé que la première catégorie de ces œuvres collectives :

« Les Académies, Universités, personnes morales, établissements publics d'enseignement, sociétés savantes ou autres, jouissent pour les ouvrages publiés par eux, d'une protection de 30 ans à compter de la publication.

« Il en est ainsi, même dans le cas où l'éditeur est assimilé à l'auteur. »

Les plus récentes lois étrangères semblent au contraire ignorer les œuvres collectives de la première catégorie pour ne statuer que sur celles de la seconde.

L'article 14 de la loi bulgare du 11 juillet 1921 accorde le droit d'auteur à leur éditeur, mais ce droit d'auteur est fort limité. En voici le texte :

« Les éditeurs de journaux, revue et autres recueils périodiques de même que de dictionnaires, d'almanachs, et autres genres de recueils, composés d'œuvres détachées de différents auteurs, bénéficient du droit d'auteur sur ces éditions pendant 25 ans à partir du jour de l'édition.

« A moins de conventions contraires, les collaborateurs des éditions sus-indiquées jouissent du droit d'auteur sur leurs propres œuvres. »

Ceux-ci bénéficient donc du délai de protection de droit commun qui est de la vie de l'auteur et de 30 ans *post mortem*.

L'article 17 de la loi italienne accorde au contraire à l'éditeur la plénitude du droit d'auteur.

« Le droit d'auteur sur un travail, composé de parties distinctes, mais tellement coordonnées que leur ensemble forme une seule œuvre, ou sur un recueil ayant un but déterminé (encyclopédie, dictionnaire, revue ou autre ouvrage analogue), appartient à la personne qui les a conçus, fondus ou dirigés.

« Toutefois, chacun des collaborateurs a le droit de faire apposer son nom à la fin de la partie ou de l'article qu'il a composé ; il conserve ses droits sur son travail et peut le reproduire séparément, en indiquant l'ouvrage ou le recueil dont il est extrait. »

Comme l'article 8 de la loi polonaise, la loi yougoslave reconnaît expressément ce double droit d'auteur.

Article 12. — Pour les œuvres composées des contributions indépendantes de divers auteurs formant un ensemble, le droit d'auteur est double ; celui pour l'ensemble, qui appartient à celui qui a édité l'œuvre, et celui pour les diverses contributions qui appartient à leurs auteurs respectifs.

Article 13. — Les auteurs des contributions parues dans les journaux, revues et dans d'autres publications périodiques (calendriers, almanachs, etc.) pourront disposer librement de leurs contributions, sauf stipulations contraires. » (1)

(1) Voir *infra* : Le droit d'auteur des journalistes.

Nous avons vu que le paragraphe 4 de l'article 6 de la Convention de Buenos-Ayres semble s'appliquer aux œuvres collectives (1).

La Convention de Berne ne contient aucune stipulation les concernant.

(1) Voir *suprà* : *L'étendue et la durée du droit d'auteur.*

CHAPITRE IV

LES DROITS PRIMITIFS DANS LES LOIS ÉTRANGÈRES ET LES CONVENTIONS INTERNATIONALES

LE DROIT D'ÉDITION (1)

Les lois étrangères.

Après le Statut de la Reine Anne, c'est le Code Général des Etats Prussiens, promulgué d'abord le 20 mars 1791, puis, avec des corrections, le 5 février 1794, qui, à l'étranger, a reconnu le droit d'édition :

« Article 996. — Le droit d'édition consiste dans le droit de reproduire un écrit par l'impression et de le vendre seul, dans les foires, à des libraires ou à d'autres personnes.

« Article 997. — Non seulement les livres, mais encore les cartes géographiques, les estampes, les dessins topographiques et les compositions musicales, sont l'objet du droit d'édition. »

L'article 7 de loi prussienne du 11 juin 1837 ne prescrivait aucune formalité pour l'exercice de l'action en contrefaçon :

« Dans tous les cas où il s'agira de contrefaçon proprement dite, la protection pendant la durée spécifiée (la vie de l'auteur et 30 ans après sa mort), ne sera garantie qu'autant que le véritable

(1) Voir *infra* : *Le contrat d'édition.*

nom de l'auteur aura été indiqué, soit sur le titre, soit au pied de la dédicace ou de la préface. »

Mais notre loi de 1793 avait donné un fâcheux exemple en exigeant la formalité du dépôt.

Il fut suivi par la loi anglaise du 1^{er} juillet 1842.

« *Article 11.* — Un registre sur lequel puissent être inscrites... la propriété du titulaire des droits de reproduction sur les livres et la cession dont ces droits ont été l'objet, ainsi que la propriété portant sur les compositions dramatiques ou musicales, en manuscrit ou autrement, — et toutes les licences affectant lesdits droits, — sera tenu au bureau de la Compagnie des Libraires... »

La loi allemande du 11 juin 1870 prescrivit à son tour la tenue d'un registre *ad hoc* par la Municipalité de Leipzig.

Certaines lois étrangères ont étendu, en raison d'un intérêt général, le délai de protection de droit commun, soit par l'obtention d'un privilège spécial, soit par l'effet de la loi.

L'article 17 de la loi autrichienne de 1846 donnait au Gouvernement la faculté de prolonger le délai de protection du droit d'édition sans en limiter la durée.

« Dans des cas spécialement dignes de considération, et en faveur d'auteurs ou d'éditeurs d'importantes œuvres scientifiques ou artistiques, occasionnant de grandes avances, les délais de la protection accordés dans la présente loi à l'auteur, à ses héritiers, et à ses ayants cause, peuvent être étendus par le Gouvernement sous forme d'un privilège, même au delà du délai légal, pour un nombre ultérieur et déterminé d'années.

« Le privilège doit cependant être accordé avant la publication complète de l'œuvre. La durée doit en être indiquée d'une façon visible sur la feuille du titre. Lorsque, à raison de la nature de

l'objet, cela n'est pas possible, cette durée doit être publiée dans les feuilles publiques de la province dans lesquelles l'ouvrage paraît. »

La législation britannique présente cette particularité d'accorder une protection perpétuelle aux deux Universités anglaises, aux quatre Universités écossaises, et aux collèges d'Eton, de Westminster et de Winchester pour le droit d'édition et de reproduction des ouvrages leur appartenant en vertu de legs, de donations ou de fidéicommiss.

Ils devaient ce privilège à une loi de la quinzième année du règne de Georges III (1775) qui punissait la contrefaçon de la confiscation des exemplaires contrefaits et d'une amende de 1 penny par feuille imprimée, dont la moitié était attribuée au Roi et l'autre moitié à la personne qui intentait le procès.

L'article 33 de la loi du 16 décembre 1911 confirme ce privilège en ces termes :

« Rien dans la présente loi ne privera les Universités et Collèges mentionnés dans la loi de 1775 sur le droit d'auteur, d'un droit semblable, dont ils sont déjà en possession aux termes de ladite loi, mais les moyens de recours et les peines pour violation d'un tel droit seront déterminés par la présente loi et non par la loi précitée. »

Les nouvelles peines sont beaucoup plus graves : l'amende peut s'élever jusqu'à 50 livres et à deux mois de prison avec ou sans travaux forcés en cas de récidives : la confiscation est toujours prononcée.

Toutes les lois étrangères — à l'exception des lois soviétiques — protègent intégralement aujourd'hui le droit d'édition conformément aux principes établis par la dernière rédaction de la Convention de Berne.

Les conventions internationales.

L'article premier de la convention franco-sarde de 1843 donne l'énumération des ouvrages dont l'édition est protégée :

« Le droit de propriété des auteurs ou de leurs ayants cause sur les ouvrages d'esprit ou d'art, comprenant les publications d'écrits, de compositions musicales, de dessin, de peinture, de gravure, de sculpture ou autres productions analogues, en tout ou en partie, tel que le droit est réglé et déterminé par les législations respectives, s'exercera simultanément sur le territoire des deux Etats, de telle sorte que la reproduction ou la contrefaçon dans l'un des deux Etats d'ouvrages, publiés dans l'autre Etat, soit assimilée à celle des ouvrages qui auraient été originairement publiés dans l'Etat même. »

Il est à remarquer que les œuvres orales ne figurent pas dans cette énumération.

Celle-ci sera reproduite dans toutes les conventions bilatérales passées sous le Second Empire entre la France et différents Etats.

Toutes vont reprendre l'obligation du dépôt exigé par les lois nationales. L'article 2 de la convention franco-portugaise est ainsi conçu :

« L'exercice de ce droit est subordonné à l'accomplissement des formalités qui, dans chacun des deux Etats, sont ou viendront à être prescrites par les lois, et en outre, à un dépôt réciproque destiné à constater d'une manière précise, le jour de la publication desdits ouvrages, et qui devra s'effectuer de la manière suivante :

« Si l'ouvrage a paru pour la première fois en France ou dans ses dépendances, il en sera déposé un exemplaire à la Bibliothèque Publique de Lisbonne.

« Si l'ouvrage a paru pour la première fois dans les Etats de Sa Majesté Très Fidèle, il en sera déposé un exemplaire au Bureau de la Librairie du Ministère de l'Intérieur à Paris.

« Le dépôt et l'enregistrement qui en sera fait sur des registres spéciaux tenus à cet effet, ne donneront respectivement ouverture à la perception d'aucune taxe, autre que celle du timbre, et le certificat qui en sera délivré fera foi, tant en jugement que hors, dans toute l'étendue des territoires respectifs, et constatera le droit exclusif de propriété, de publication et de reproduction, aussi longtemps que quelque autre personne n'aura pas fait admettre en justice un droit mieux établi. »

**

Lors de la discussion de la Convention de Berne en 1886, l'obligation des formalités de dépôt et d'enregistrement de l'œuvre dans tous les pays contractants, — et dans tous ceux qui devaient y adhérer par la suite, — mettait à la charge des auteurs des frais considérables, sans parler des complications infinies d'ordre matériel qu'entraînaient ces formalités.

La protection était ainsi devenue illusoire dans les pays où ces formalités n'avaient pas été remplies.

L'article 2 devait simplifier la question, en décidant que l'accomplissement des formalités, exigées par la loi du pays d'origine de l'œuvre, suffirait à la protéger dans tous les autres :

« Les auteurs ressortissants à l'un des pays de l'Union, ou leurs ayants cause, jouissent dans les autres pays pour leurs œuvres, soit publiées dans un de ces pays, soit non publiées, des droits que les lois respectives accordent actuellement ou accorderont par la suite aux nationaux.

« La jouissance de ces droits est subordonnée à l'accomplissement des conditions et formalités prescrites par la législation du pays d'origine de l'œuvre; elle ne peut excéder, dans les autres pays, la durée de la protection accordée dans le pays d'origine. »

Cependant certains Etats signataires, la Tunisie et Libéria n'avaient pas de lois nationales sur le droit d'auteur, et par conséquent n'exigeaient pas de formalités de dépôt; il était

possible que d'autres pays adhérents plus tard à la Convention, ne les exigeraient pas ou ne les exigeraient plus.

Aussi l'article 11 prévoit cette éventualité en revenant à l'esprit de la loi prussienne de 1837 :

« Pour que les auteurs des œuvres protégées par la présente convention soient, jusqu'à preuve contraire, considérés comme tels, et admis en conséquence devant les divers pays de l'Union, à exercer des poursuites contre les contrefacteurs, il suffit que leur nom soit indiqué sur l'ouvrage en la manière usitée. »

« Il est entendu toutefois que les tribunaux peuvent exiger, le cas échéant, la production d'un certificat délivré par l'autorité compétente, constatant que les formalités prescrites... par la législation du pays d'origine ont été remplies. »

Il a fallu arriver à la rédaction arrêtée à Berlin en 1908 pour aboutir à l'inappréciable bienfait de la suppression complète de toute formalité dans tous les pays signataires.

56 Dans le dernier texte, la Convention consacre trois longs articles à la protection internationale du droit d'édition.

« Article 4. — Les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union jouissent, dans les autres pays que le pays d'origine de l'œuvre, pour leurs œuvres soit non publiées ^{éditées} (1), soit publiées pour

(1) Dans cet article et dans les deux suivants (n° 5 et 6) le mot « publié » est employé à tort pour le mot « édité ». Cet emploi vicieux a nécessité l'adjonction d'un quatrième paragraphe à l'article 4, pour préciser que « par œuvres publiées, il faut dans le sens de la présente convention entendre les œuvres éditées », et cela, afin de dire que la représentation d'une œuvre dramatique ou dramatico-musicale, l'exécution d'une œuvre musicale, l'exposition d'une œuvre d'art et la construction d'une œuvre d'architecture ne constituaient pas une publication, au sens de cet article.

On comprend que la Convention n'ait pas voulu « nationaliser » dans un pays déterminé, au même titre qu'une œuvre éditée, une œuvre dramatique ou dramatico-musicale par sa première représentation, une œuvre musicale par sa première exécution, une œuvre d'art par sa première exposition. On ne comprend pas qu'une œuvre d'architecture, qui jusqu'ici est un immeuble, ne soit pas « nationalisée » par sa construction sur le sol du pays où elle est

la première fois dans un pays de l'Union, des droits que les lois respectives accordent actuellement ou accorderont par la suite aux nationaux, ainsi que des droits accordés par la présente Convention.

« La jouissance et l'exercice de ces droits ne sont subordonnés à aucune formalité ; cette jouissance et cet exercice sont indépendants de l'existence de la protection dans le pays d'origine de l'œuvre. Par suite, en dehors des stipulations de la présente Convention, l'étendue de la protection, ainsi que les moyens de recours garantis à l'auteur pour sauvegarder ses droits, se règlent exclusivement d'après la législation du pays où la protection est réclamée.

« Est considéré comme pays d'origine de l'œuvre : pour les œuvres non publiées, celui auquel appartient l'auteur ; pour les œuvres publiées, celui de la première publication, et pour les œuvres publiées simultanément dans plusieurs pays de l'Union, celui d'entre eux dont la législation accorde la durée de protection la plus courte. Pour les œuvres publiées simultanément dans un pays étranger à l'Union et dans un pays de l'Union, c'est ce dernier pays qui est exclusivement considéré comme pays d'origine. »

Le second paragraphe de cet article apporte aux auteurs et aux éditeurs l'inappréciable bienfait d'avoir supprimé toutes les formalités, — parfaitement inutiles, — qui devaient être accomplies antérieurement par application des lois nationales et des conventions internationales.

« Article 5. — Les ressortissants à l'un des pays de l'Union qui publient pour la première fois leurs œuvres dans un autre pays de l'Union, ont, dans ce dernier pays, les mêmes droits que les auteurs nationaux.

« Article 6. — Les auteurs ne ressortissant pas à l'un des pays de l'Union, qui publient pour la première fois leurs œuvres dans l'un de ces pays, jouissent, dans ce pays, des mêmes droits que les

édifiés, — à moins que, par œuvre d'architecture, la Convention n'entende les plans d'un architecte — qui, alors, rentreraient tout naturellement dans les œuvres d'art mentionnées avant, — mais les plans d'un architecte ne sont pas, à proprement parler, « l'œuvre d'architecture ». D'ailleurs l'article premier § 3 de la loi anglaise de 1911, reprenant les dispositions de cet article, précise que la « construction d'une œuvre d'architecture » ne constitue pas une publication :

auteurs nationaux, et dans les autres pays de l'Union, des droits accordés par la présente Convention. »

Aussi, sauf pour le cas où l'œuvre n'est pas encore éditée, cas dans lequel la nationalité de l'auteur est la même que celle de l'œuvre, c'est le pays où l'œuvre est éditée pour la première fois qui lui confère sa nationalité, quelle que soit celle de l'auteur, ou de l'éditeur, lorsqu'il s'agit d'œuvres anonymes ou pseudonymes (article 15).

Cependant, trois paragraphes dérogeant à ces principes ont été ajoutés à cet article par l'Acte de Rome :

« Néanmoins, lorsqu'un pays étranger à l'Union ne protège pas d'une manière suffisante les œuvres des auteurs qui sont ressortissants à l'un des pays de l'Union, ce pays pourra restreindre la protection des œuvres dont les auteurs sont, au moment de la première publication de ces œuvres, ressortissants de l'autre pays, et ne sont pas domiciliés effectivement dans l'un des pays de l'Union.

« Aucune restriction, établie en vertu de l'alinéa précédent, ne devra porter préjudice aux droits qu'un auteur aura acquis sur une œuvre publiée dans un pays de l'Union avant la mise à exécution de cette restriction.

« Les pays de l'Union qui, en vertu du présent article, restreindront la protection des droits d'auteur, le notifieront au Gouvernement de la Confédération Suisse, par une déclaration écrite où seront indiqués les pays vis-à-vis desquels la protection est restreinte, de même que les restrictions auxquelles les droits des auteurs ressortissants à ce pays sont soumis. Le Gouvernement de la Confédération Suisse communiquera aussitôt le fait à tous les pays de l'Union. »

Ces trois derniers alinéas ont été ajoutés pour faire cesser une inégalité de traitement choquante entre les ressortissants des pays de l'Union et ceux des pays n'en faisant pas partie.

Ces derniers pouvaient en effet bénéficier de tous les avantages de la convention, à la seule condition d'éditer leurs œuvres pour la première fois dans un pays de l'Union, même lorsqu'ils n'y étaient pas domiciliés.

Au contraire, les ressortissants d'un pays de l'Union ne jouissent d'aucun droit dans ceux qui n'en font pas partie.

Par exemple, un Russe, domicilié en Russie pouvait éditer ses œuvres en Italie, et bénéficiait ainsi de la protection de la Convention dans tous les pays de l'Union, alors que le droit d'auteur d'un Italien ne bénéficie d'aucune protection en Russie.

..

Les conventions américaines ne contiennent aucune disposition analogue à ces articles de la Convention de Berne, sans doute en raison du caractère personnel à l'auteur qui concerne la protection de l'œuvre.

LE DROIT DE REPRÉSENTATION

Les lois étrangères.

Si en France le droit de représentation était protégé depuis 1791, il n'en était pas de même à l'étranger, où subsistait toujours cette idée que toute œuvre dramatique, ou dramatico-musicale, pouvait être librement représentée, à partir du moment où, par l'impression, elle avait de « donnée » au public. C'est ainsi qu'en Angleterre la Common Law garantissait à l'auteur la propriété de son œuvre tant qu'il en conservait le manuscrit, mais toute œuvre dramatique ou dramatico-musicale éditée pouvait être représentée sans aucune autorisation de l'auteur, et sans lui valoir la moindre redevance.

Walter Scott écrivait le 30 janvier 1810 à miss Johanna Baillie, auteur d'un drame ayant pour titre *La Légende de Famille* :

« On meurt d'envie de lire la *Légende*. Si vous consentiez à ce qu'on en imprime une petite édition pour satisfaire à la curiosité du public, je me charge d'en revoir les épreuves.

« Mais je ne vous conseille pas d'y consentir et pour cause. Tant que la *Légende* n'est pas imprimée, aucun théâtre ne peut la jouer sans votre permission. (1) »

Un acte du 10 juin 1833 émanant de Guillaume IV vint enfin protéger le droit de représentation.

Son article premier est ainsi conçu :

« *Article premier.* — L'auteur de toute tragédie, comédie, opéra, farce ou œuvre dramatique quelconque, *non encore imprimée*, et publiée par lui ou ses ayants cause, a seul le droit de la représenter ou faire représenter dans le Royaume-Uni ... ou toute autre part de l'Empire britannique.

« L'auteur de toute œuvre dramatique, imprimée et publiée par lui ou ses ayants cause, soit dans les dix années antérieures au présent acte, soit depuis le présent acte conservera pendant 28 ans à compter soit de la promulgation de cet acte, soit du jour de la première publication de l'œuvre, le droit exclusif de la représenter ou faire représenter, et si l'auteur, ou les auteurs, ou le survivant des auteurs sont encore vivants à l'expiration de cette période de 28 ans, le même droit leur appartiendra pour le reste de leur vie, le tout sans préjudice des droits que les tiers pourraient tenir de l'auteur ou de ses ayants cause par conventions antérieures au présent acte. (2) »

Cette loi ne protégeait pas les œuvres exclusivement musicales. La loi du 10 août 1842 vint combler cette lacune :

« *Article premier.* — A partir de la promulgation de la présente loi, et pour l'avenir, tout compositeur de musique ou son ayant cause, qui entend conserver un droit exclusif de représentation ou d'exécution publique, devra désormais imprimer, sur la page titre de chaque exemplaire de son œuvre, un avis portant réserve expresse de ce droit. »

(1) *Revue Britannique*, octobre 1837, 4^e série, t. XX, p. 280. Cité par RENOUD. *O. c.*, t. I, p. 236.

(2) Cité par RENOUD. *O. c.*, t. I, p. 283.

L'Article 32 de la loi prussienne du 11 juin 1837 ne protégeait le droit de représentation que lorsque l'ouvrage n'avait pas été édité :

« La représentation publique d'un ouvrage dramatique ou musical... ne pourra avoir lieu sans la permission de l'auteur ou de ses héritiers ou ayants droit, tant que l'ouvrage n'aura pas été publié par la voie de l'impression.

« Le droit exclusif d'accorder cette permission appartient à l'auteur pendant sa vie et à ses héritiers ou ayants droit pendant dix ans à dater de sa mort » (1).

Le silence de la loi, en cas d'impression de l'ouvrage, implique que l'auteur avait alors perdu toute protection contre la représentation de l'ouvrage contre son gré.

Il y a lieu de remarquer aussi que le délai de protection *post mortem auctoris*, qui est de trente ans pour le droit d'édition, est ramené à 10 ans.

Enfin, la loi allemande votée par le Parlement de Francfort le 11 juin 1870 statuait, dans son article 50, sur le droit de représentation :

« Le droit de faire représenter en public une œuvre dramatique ou musicale appartient exclusivement à l'auteur et à ses ayants cause.

« Pour les œuvres dramatiques, ou à la fois dramatiques et musicales, peu importe que l'œuvre ait été ou non antérieurement imprimée et publiée.

« Au contraire, les œuvres exclusivement musicales imprimées et publiées peuvent être représentées en public sans le consentement de l'auteur, si l'auteur ne s'est pas réservé, sur le titre ou en tête de l'ouvrage, le droit de représentation publique. »

On ne s'explique pas, juridiquement, la raison pour laquelle cette loi dépouillait le compositeur de musique du droit d'autoriser la représentation de son œuvre. Pratique-

(1) Cité par RENOUD, *O. c.*, t. I, p. 269.

ment, il ne pouvait s'agir de « représentation » mais d' « *exécution* », car à notre connaissance, il n'existe pas d'œuvre exclusivement musicale, qui soit susceptible d'être « représentée », c'est-à-dire produite en public sans une intrigue, sans décors et sans costumes. Un ballet ou une pantomime sont en effet des œuvres « dramatiques » et n'entrent pas dans la catégorie des œuvres « exclusivement » musicales.

*
**

Toutes les lois étrangères accordent aujourd'hui, au droit de représentation le même délai de protection qu'au droit d'édition, et aucune ne limite à certains répertoires la liberté des théâtres.

Toutes protègent également le droit de représentation que l'ouvrage ait été ou non imprimé ou édité.

Les conventions internationales.

Il est à remarquer que la convention franco-sarde de 1843 assimilait le droit de représentation au droit d'édition par l'article 4 :

« Les dispositions des articles 1 et 2 sont applicables à la représentation des pièces de théâtre, sur lesquelles les auteurs ou leurs ayants cause, percevront les droits déterminés par la législation du pays où elles seront représentées. »

Au contraire, les conventions bilatérales signées par Napoléon III maintiennent encore des distinctions entre la protection des deux droits :

Aux termes de la convention franco-portugaise :

« Les dispositions de l'article premier sont applicables à la représentation des pièces de théâtre sur lesquelles les auteurs ou leurs ayants cause percevront les droits d'auteur qui sont ou seront déterminés par la législation des pays où elles sont représentées,

« Les dispositions de l'article 3 ne sont pas applicables aux pièces de théâtre, lesquelles pourront être librement *traduites* dans les deux États respectifs dès qu'elles auront paru dans l'un d'entre eux.

« Les auteurs de l'œuvre originale auront droit à percevoir un quart des honoraires alloués aux traducteurs dans le pays où la traduction sera représentée, soit par la loi, soit par des Conventions particulières. »

Et comme alors, la loi portugaise ne protégeait pas le droit de représentation, la convention ajoute ce dernier paragraphe.

« Sa Majesté Très Fidèle convient qu'à cet égard, s'il se rencontre quelque lacune dans la législation portugaise, on aura recours à la législation française, qui sera appliquée subsidiairement, en conformité avec les lois et les coutumes du Royaume. »

*
**

Les conventions américaines ne contiennent aucune disposition spéciale concernant le droit de représentation, mais la Convention de Berne lui consacre son article 11 :

« Les stipulations de la présente Convention s'appliquent à la représentation publique des œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, que ces œuvres soient publiées ou non.

« Les auteurs d'œuvres dramatiques ou dramatico-musicales sont, pendant la durée de leur droit sur l'œuvre originale, protégés contre la représentation publique non autorisée de la traduction de leurs ouvrages.

« Pour jouir de la protection du présent article, les auteurs en publiant leurs œuvres, ne sont pas tenus d'en interdire la représentation ou l'exécution publique. »

*
**

LES OEUVRES ANONYMES OU PSEUDONYMES

Si les lois françaises ignoraient et ignorent encore les œuvres anonymes ou pseudonymes, celles-ci faisaient déjà l'objet du second paragraphe de l'article 7 de la loi prussienne de 1837 :

« Un écrit qui aura paru sous un nom autre que celui de l'auteur, ou qui aura été publié sans nom d'auteur, sera protégé même contre la contrefaçon durant 15 années à partir de la première publication ; et le droit d'invoquer cette protection sera dévolu à l'éditeur aux droits et place de l'auteur inconnu.

« Lorsque pendant la durée desdites 15 années, le véritable nom de l'auteur sera rendu public, par l'auteur lui-même ou par ses héritiers, au moyen d'une réimpression de l'ouvrage ou d'un nouveau titre pour les exemplaires encore en magasin, l'ouvrage jouira de la protection légale pendant la durée indiquée (ci-dessus). » -

La rédaction de la Convention de Berne de 1886 s'inspirait des règles énoncées par cette loi (ancien article 12 § 2).

à partir de la date à laquelle commence à courir le délai de protection post mortem auctoris
« Pour les œuvres anonymes ou pseudonymes, l'éditeur dont le nom est indiqué sur l'ouvrage, est fondé à sauvegarder les droits appartenant à l'auteur. Il est sans autres preuves, réputé ayant cause de l'auteur anonyme ou pseudonyme. »

Cette disposition est restée sans changement dans le dernier texte de la Convention ; c'est le second paragraphe de l'article 15.

Elle n'envisage pas le cas où l'auteur s'est fait connaître, ou a été reconnu après sa mort, au cours du délai de protection ; elle substitue donc toujours l'éditeur à l'auteur, même lorsque celui-ci s'est fait connaître postérieurement à la publication. Elle est d'ailleurs inadmissible lorsque le pseudonyme est devenu un véritable nom ; par exemple, sous prétexte que Molière s'appelait en réalité Poquelin et Vol-

taire Arouet, ces auteurs, quelque peu connus cependant sous leur pseudonyme, auraient vu leur droit exercé par leur éditeur !

Il faut espérer que la prochaine Conférence ajoutera à cet article un paragraphe prévoyant les cas où l'auteur anonyme se serait fait connaître et le cas où le pseudonyme serait devenu un véritable nom.

C'est ce qu'a fait la Convention de La Havane qui a ajouté à la Convention de Buenos-Ayres un article 5 bis ainsi conçu :

« Est considéré comme auteur d'une œuvre protégée, sauf preuve du contraire, celui dont le nom ou le pseudonyme connu y est indiqué. En conséquence, les tribunaux des divers pays signataires admettront ces poursuites entamées par l'auteur ou par ses représentants contre les contrefacteurs ou les infracteurs. »

Ces deux cas sont réglés par les récentes lois étrangères, notamment par la loi yougoslave (article 10) :

« Pour les œuvres anonymes ou éditées sous pseudonymes, l'éditeur ou le rédacteur est autorisé à faire valoir les droits appartenant à l'auteur tant que ce dernier ne se fait pas connaître. »

Alors que la Convention de Berne n'indique pas la date à laquelle commence à courir le délai de protection *post mortem auctoris*, l'article 39 de cette loi dispose :

« La protection du droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques éditées ou publiées anonymes ou pseudonymes expire 50 ans après l'édition de l'œuvre.

« Si plus tard, au cours de ce délai, le nom patronymique de l'auteur est annoncé, le délai de protection de 50 ans est compté suivant les dispositions des articles 38 (date de la mort de l'auteur unique) et 42 (date de la mort du dernier collaborateur) de la présente loi. »

L'article 9 de la loi polonaise et l'article 39 de la loi tchécoslovaque contiennent des dispositions analogues.

L'article 14 de la loi italienne, ajoute :

« Malgré l'existence de conventions contraires, les ayant-cause de l'auteur qui a dévoilé son nom patronymique, devront indiquer ce nom dans les éditions, représentations, exécutions et autres manifestations publiques de l'œuvre et dans les annonces. »

Ce paragraphe est fort intéressant en ce qu'il constitue la reconnaissance du droit moral de l'auteur de revendiquer la paternité de son œuvre et d'obliger les cessionnaires à la déclarer comme tel, nonobstant toute stipulation contraire : c'est une disposition d'*ordre public*.

LES OEUVRES POSTHUMES

Selon qu'elles s'inspirent de la notion de propriété, comme la législation française, ou de la notion de droit attaché à la personne, les lois étrangères donnent des solutions différentes pour l'attribution du droit d'auteur sur les œuvres posthumes.

Comme la législation française, le dahir marocain du 23 juin 1916, dans son article 24, assimile à peu près complètement à l'auteur les propriétaires d'une œuvre posthume.

« Les propriétaires par succession ou à tout autre titre d'une œuvre posthume, ont les mêmes droits que l'auteur, et les dispositions des lois sur la propriété exclusive des auteurs et sur sa durée leur sont applicables ; toutefois, c'est à la charge d'imprimer séparément les œuvres posthumes, et sans les joindre à une nouvelle édition des ouvrages déjà publiés tombés dans le domaine public ».

L'article 6 du projet de loi-type de l'Association Littéraire et Artistique Internationale est consacré aux œuvres posthumes :

« Quiconque fait éditer une œuvre posthume, dont il est en droit de disposer, jouit d'un droit exclusif de reproduction pendant cinquante ans à dater de cette première publication ;

« Sont considérées comme œuvres posthumes, les œuvres qui du vivant de l'auteur, n'ont pas reçu avec son consentement, la publicité normale que leur nature comporte, et celles qui auraient été éditées sans son consentement ou celui de ses ayants cause. »

Au contraire, les lois étrangères récentes qui répudient la notion de propriété, ne donnent pas le droit d'auteur à celui qui publie l'œuvre posthume, mais aux héritiers de l'auteur.

La loi polonaise, la loi tchéco-slovaque, la loi yougoslave sont muettes sur l'attribution du droit d'auteur des œuvres posthumes : elles considèrent donc que ce droit fait partie du patrimoine des héritiers. Elles ne statuent que sur la durée du droit.

La loi polonaise, à peu près reproduite par les articles 38 § 3 de la loi tchéco-slovaque et 41 de la loi yougoslave, dispose dans son article 20 § 2 :

« Quant aux œuvres posthumes (non éditées du vivant de l'auteur), le droit d'auteur expire 50 ans après la mort de l'auteur. Au cas où une œuvre posthume est publiée dans le courant des dix dernières années, la durée du droit d'auteur est prorogée de dix ans ».

L'article 25 de la loi italienne règle au contraire la dévolution du droit d'auteur sur les œuvres posthumes :

« Le droit de publier les œuvres inédites appartient aux héritiers de l'auteur ou aux légataires des œuvres, à moins que l'auteur n'ait expressément interdit la publication, ou qu'il l'ait confiée à autrui. »

L'article 30 règle la durée :

« En ce qui concerne les œuvres représentées, exécutées ou publiées de quelque manière que ce soit après la mort de l'auteur,

les héritiers ou les ayants cause de l'auteur, jouissent du droit d'auteur pendant 50 ans, à partir de la première représentation, exécution ou publication, pourvu qu'elle soit faite dans les 30 ans qui suivent la mort de l'auteur. »

La loi roumaine de 1923 confère à l'Etat le droit de publier les œuvres posthumes :

Article 5. — Au cas où, après la mort de l'auteur, ses héritiers ou cessionnaires n'éditent pas ses œuvres pendant trois ans, le Ministre des Arts a la faculté de le faire, les bénéfices étant répartis, après déduction des frais, d'une manière égale entre les héritiers ou cessionnaires d'une part, et le Ministère des Arts d'autre part. »

La loi allemande de 1901 n'attribue formellement la propriété des œuvres posthumes ni aux héritiers, ni aux possesseurs du manuscrit :

« *Article 29.* — La protection du droit d'auteur dure jusqu'à 30 ans après la mort de l'auteur, et en tous cas, au moins jusqu'à 10 ans après la première publication de l'œuvre.

« Quand la publication n'a pas eu lieu jusqu'à l'expiration de 30 ans après la mort de l'auteur, il y a *présomption* que le droit d'auteur a passé au propriétaire de l'œuvre. »

L'article 33 du projet de loi allemand modifie profondément cet article :

« La protection s'éteint au bout de 50 ans après la mort de l'auteur, quand, en outre, 10 ans se sont écoulés depuis la première publication de l'œuvre. Trente ans après la mort de l'auteur, la reproduction et la divulgation de l'œuvre est permise à toute personne qui aura cherché les héritiers et se sera engagée à dédommager les ayants droit.

« Le gouvernement décidera des conditions dans lesquelles l'autorisation des ayants droit devra être donnée.

« Si l'œuvre n'a pas été publiée 50 ans après la mort de l'auteur,

le propriétaire de l'œuvre sera considéré comme auteur, s'il est descendant en ligne directe de l'auteur. »

♦♦

Les conventions américaines sont muettes sur les œuvres posthumes.

L'article 7 de la Convention de Berne ne les mentionne, avec les œuvres anonymes et pseudonymes, que pour dire que leur « durée de protection est réglée par la loi des pays où la protection est réclamée, sans que cette durée puisse excéder la durée fixée dans le pays d'origine de l'œuvre. »

CHAPITRE V

LES DROITS DÉRIVÉS AU PREMIER DEGRÉ

LE DROIT D'EXÉCUTION (1)

En France.

Si le droit de représentation avait été reconnu et protégé, somme toute assez efficacement, dès le commencement du XIX^e siècle, par la Société fondée par Beaumarchais secondé par les pouvoirs publics, il n'en était pas de même du droit d'exécution.

Dans les concerts où étaient donnés, soit des airs de musique détachés des œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, soit des œuvres musicales ou poétiques, plus ou moins importantes, les auteurs ne percevaient rien, et aucune autorisation ne leur était demandée.

On vivait partout sur l'idée que l'exécution des œuvres éditées étaient à la disposition de tous.

Ce n'est qu'en 1850 que trois auteurs de chansons, Victor Parizot, Alexandre Bourget et Paul Henrion, s'avisèrent de se grouper pour percevoir des redevances sur leur exécution.

« Ils prirent place dans un café chantant des Champs-Élysées et commandèrent des consommations. Au moment de régler l'addition les trois hommes refusèrent tout net, déclarant qu'ils entendaient ne rien payer, tant que le patron de l'établissement vendrait à sa clientèle, musique et chant, sans allouer aux auteurs la moindre redevance » (2).

(1) Voir *infra* : la Phonographie.

(2) ALPI JEAN BERNARD. *Le Droit d'auteur en France et à l'Étranger*, manuscrit inédit.

Bien étendu, les entrepreneurs de concerts, habitués à ne rien payer, tout comme l'avaient fait les entrepreneurs de spectacles, résistèrent énergiquement à cette prétention.

D'autre part, les éditeurs, cessionnaires de la pleine propriété des œuvres qu'ils publiaient, prétendirent percevoir ces redevances à leur seul profit.

Plutôt que d'engager une lutte, dont les entrepreneurs de concert auraient pu bénéficier, et dont le résultat eût été incertain, auteurs et éditeurs préférèrent s'entendre et fondèrent en commun la *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique*.

Un tiers des redevances perçues par la Société leur était attribué : les deux autres tiers revenaient aux auteurs : un tiers à celui des paroles et un tiers à celui de la musique en cas de double composition.

A première vue, il peut sembler excessif qu'un tiers des redevances provenant des exécutions soit attribué aux éditeurs.

A la réflexion, ce n'est que juste, car pour faciliter et multiplier les exécutions publiques, qui profitent aux auteurs, les éditeurs consciencieux, multiplient les envois gratuits de morceaux aux artistes exécutants, font graver pour petits orchestres des partitions qu'ils ne font pas payer, assurent une large publicité dans les journaux ou par affiches, tous frais auxquels les auteurs ne participent pas.

A l'origine, cette société, surnommée la *Lyrique*, et depuis que l'on forge des noms nouveaux avec les lettres majuscules un mot composant un titre, la S. A. C. E. M. — passait des contrats avec les directeurs des salles de concerts, alors que la Dramatique se réservait les théâtres proprement dits.

Mais, il arrivait que, dans les salles de concerts, on donnait des pièces de théâtre, et que, dans les théâtres, on donnait des morceaux d'orchestre, ou autres ouvrages appartenant au répertoire de la Lyrique.

De nombreux conflits s'élevèrent entre les deux sociétés, qui y mirent fin par des accords successifs, délimitant leurs

répertoires respectifs, et ne tenant généralement pas compte de la nature des salles où les œuvres étaient jouées, accords qui furent facilités par le fait que la plupart des auteurs appartiennent aux deux sociétés.

*
**

S'il est facile pour un directeur de théâtre de demander son autorisation à l'auteur pour représenter sa pièce, il est pratiquement impossible à un entrepreneur de concerts de solliciter cette autorisation des très nombreux auteurs dont il fera exécuter les œuvres chaque soir ou en matinée : par exemple, si, au cours d'un concert, les artistes chantent vingt chansons, ayant chacune un ou deux auteurs pour les paroles et un pour la musique, soit de quarante à soixante auteurs pour une séance, — si ces artistes changent de chansons tous les deux ou trois jours, l'entrepreneur du concert serait obligé d'écrire plusieurs centaines de lettres par semaine pour obtenir les autorisations nécessaires.

D'autre part, il est impossible à un directeur de théâtre de monter une pièce sans répétitions, et cette pièce ne peut faire de recettes que si une large publicité lui est assurée : le contrôle de la société de perception est donc facile. Au contraire, il est extrêmement aisé de dissimuler l'exécution d'un morceau de musique dans un concert, dont le programme ne reçoit souvent aucune publicité préalable : seul le nom des artistes est en vedette : ceux-ci disent ou chantent ce qu'ils veulent, — quelquefois sans que le morceau exécuté ait figuré sur le programme.

Cette double difficulté, — quasi-impossibilité d'une autorisation préalable et d'un contrôle personnel des programmes, — amena les auteurs à conférer à la Lyrique des pouvoirs extrêmement étendus, lui permettant de donner des autorisations générales aux entrepreneurs de concerts et de percevoir les redevances.

A l'exemple de la Dramatique, la Lyrique a adopté le contrat forfaitaire. En raison même de la multiplicité infinie

des œuvres de son répertoire, il lui était impossible d'agir autrement.

Chaque fois que la légalité du contrat forfaitaire, appliqué au droit d'exécution, a été discutée devant nos Tribunaux, elle a été reconnue : il en est de même en Belgique.

Le dernier jugement sur la matière, à notre connaissance, a été rendu le 22 octobre 1931 par la Justice de Paix de Bruxelles (2^e canton), à propos de l'application du contrat forfaitaire à la radiodiffusion : en voici les passages les plus importants :

« Le Tribunal,

« Attendu que, suivant convention verbale, avenue avec le demandeur agissant, tant en son nom personnel, que comme mandataire de la S. A. C. E. M. et aussi de cette société elle-même, le défendeur a obtenu l'autorisation de faire exécuter, dans son établissement les œuvres musicales et littéraires formant le répertoire de la S. A. C. E. M. ;

« Attendu qu'en échange de cette autorisation, le défendeur s'est obligé : 1^o à fournir un relevé des postes captés au cours de son audition ; 2^o de payer trimestriellement une redevance de 70 francs majorée de 10 0/0 au profit de la caisse des retraites de la société ;

« Que cette redevance constitue un forfait dû, quelle que soit la composition des programmes, et même s'il n'est exécuté aucune œuvre du répertoire de la Société ; ...

« Attendu que le défendeur refuse de payer les redevances promises par lui, en soutenant que l'obligation qu'il a contractée est nulle comme étant sans objet ;

« Attendu que le défendeur, faisant abstraction de la convention pré-rappelée, soutient qu'en matière de captation et de diffusion d'émissions radiophoniques par les particuliers, aucun droit d'auteur ne serait dû ; que dès lors les parties n'ont pu stipuler une redevance forfaitaire concernant ces droits, l'objet même de la convention était inexistant ;

« Attendu que le défendeur ne conteste pas que ce qu'il appelle les « auditions suivies » au poste émetteur tombent sous la protection de la loi, mais soutient que les émissions parties du poste émetteur, et capables d'être captées par un nombre indéfini de personnes

devient un *res nullius*, dont chacun peut disposer à son gré, sans devoir, à nouveau, payer un droit d'exécution ou de reproduction aux auteurs des œuvres exécutées ; ...

« Attendu que le possesseur du poste récepteur choisit lui-même la station radiophonique... pour provoquer chez lui à son gré l'émission des vibrations sonores qui naissent chez lui, dans son récepteur ou son amplificateur... que ce faisant, il s'approprie l'œuvre, fait naître une exécution nouvelle...

« Attendu que le défendeur tire encore argument de ce que rien ne démontre qu'il ait exécuté telle ou telle œuvre du répertoire de la S. A. C. E. M. ; que cet argument est sans portée, puisqu'il résulte de la convention des parties que le forfait conventionnel est dû, quelle que soit la composition des programmes, et même s'il n'est exécuté aucune œuvre de la Société ;

« Attendu que le défendeur soutient encore ne rien devoir parce la Société serait incapable de répartir les droits entre les divers auteurs exécutés ; ...

« Attendu que... les répartitions de droits ou même la non-répartition de ceux-ci, sont choses tierces pour le défendeur, que celui-ci ne peut ni rechercher ni critiquer...

« Attendu qu'il suit de ces considérations que la convention des parties est conforme à la loi et parfaitement valable.

« Par ces motifs,

« Condamne le défendeur à payer au demandeur :

« 1^o la somme de 169 fr. 95 pour les redevances conventionnelles du 1^{er} janvier au 1^{er} avril 1931...

« 2^o Celles de 200 francs à titre de dommages-intérêts conventionnels » (1).

Il faut reconnaître que la présence des éditeurs au sein de la Lyrique a donné à cette société un essor et une prospérité que les auteurs seuls n'auraient probablement pas atteints, — car ils ne sont rien moins que des hommes d'affaires.

*
* *

(1) *Revue juridique internationale de Radioélectricité*, janvier-mars 1932.

La jurisprudence française a toujours assimilé le droit d'exécution au droit de représentation, en appliquant les lois de 1791 et l'article 428 du Code pénal, toutes les fois que les entrepreneurs de concerts ont tenté d'échapper à la double obligation de l'autorisation préalable et du versement de redevances, soit en équivoquant sur le caractère de la publicité de l'exécution, soit sur la qualité d'entrepreneur de spectacles, soit sur l'absence de recettes.

De très nombreuses décisions ont consacré dans toutes les circonstances le droit d'exécution.

Une Société de secours mutuels de Saint-Pierre-lès-Calais avait exécuté, malgré une défense du représentant de la Lyrique, un certain nombre de morceaux de musique appartenant à son répertoire, dans une salle de café louée par la société.

Poursuivi en police correctionnelle, le président de la société avait été acquitté par le Tribunal de Boulogne, puis par la Cour de Douai, en raison de l'absence de recettes et de la nature de la salle où le concert était donné.

Sur un pourvoi de la Lyrique, la Chambre criminelle rendit l'arrêt suivant le 28 janvier 1881 :

« La Cour,

« Attendu qu'aux termes de la loi des 13-19 janvier 1791, les ouvrages des auteurs vivants ne peuvent être représentés sur aucun théâtre public sans le consentement formel et par écrit de ces auteurs...

« Qu'il importe peu, du reste, que la représentation ait eu lieu ou non sur un théâtre public proprement dit, ou qu'elle ait été gratuite ;

« Qu'il suffit pour donner lieu à l'application de l'article 428 (du Code Pénal), qu'il y ait eu, même accidentellement, exécution publique sans le consentement des auteurs ou de leurs ayants droit, d'œuvres littéraires ou musicales non tombées dans le domaine public...

« Par ces motifs,

« Casse » (1).

(1) DALLOZ. 1881. I. 329.

L'arrêt suivant, rendu le 21 juillet 1881, par la Chambre criminelle est encore plus topique :

« La Cour :

« Attendu qu'aux termes de la loi des 13-19 janvier 1791, les ouvrages des auteurs vivants ne peuvent être représentés sur aucun théâtre public sans le consentement formel et par écrit des auteurs ;

« Que d'autre part, l'article 428 du Code pénal punit d'une peine correctionnelle et, s'il y a lieu, de la confiscation des recettes, tout directeur, tout entrepreneur de spectacles, toute association d'artistes qui aura fait représenter sur son théâtre les ouvrages précités, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs ;

« Qu'il importe peu que la représentation ait eu lieu ou non sur un théâtre proprement dit ; qu'il suffit pour justifier l'application de l'article 428 du Code Pénal, qu'il y ait eu, *même accidentellement*, exécution publique, sans le consentement des ayants droit, d'une œuvre littéraire ou musicale quelconque appartenant au domaine privé ;

« Attendu que la Cour de Cassation a le droit de vérifier, d'après les faits souverainement constatés par les Cours d'Appel si l'exécution de l'œuvre littéraire ou musicale a eu lieu publiquement ;

« En fait :

« Attendu que le sieur Huguet, propriétaire d'un manège de chevaux de bois, était inculpé d'avoir le 7 novembre 1880, à Auteuil, dans l'enceinte de son manège, publiquement exécuté, ou fait exécuter, à l'aide d'un orgue mécanique, et sans le consentement du compositeur la Valse de *Chilpéric*, œuvre du sieur Rougé, dit Hervé ;

« Que la Cour d'Appel de Paris a relaxé le prévenu par ce motif « que le manège de chevaux de bois, dans lequel Huguet avait fait fonctionner son orgue mécanique, ne constituait pas un spectacle ou une représentation, dans les termes de l'article 428 du Code Pénal, et que, par suite, en exécutant, dans ces conditions spéciales, la Valse de *Chilpéric*, Huguet n'avait pas commis le délit qui lui était imputé. »

« Attendu qu'en statuant ainsi, les juges d'appel ont fausement interprété les articles de lois susvisés, lesquels défendent d'exécuter

publiquement, sans la permission formelle des auteurs, les œuvres littéraires ou musicales non tombées dans le domaine public ;

« Par ces motifs :

« ... Casse et annule l'arrêt de la Cour d'Appel de Paris en date du 22 avril dernier qui relaxe Huguet... » (1).

*
**

Il est toujours tentant de se montrer généreux en sacrifiant les intérêts d'autrui. Aussi en 1893, un député M. Gailard fit adopter par la Chambre française une proposition de loi ayant pour objet de soustraire à l'autorisation des auteurs les auditions données par les Sociétés musicales sans aucune recette directe ou indirecte.

Lorsque la proposition vint au Sénat, à la suite des protestations de la Lyrique, une commission extra-parlementaire fut nommée, qui fit aboutir, à la date du 21 mai 1894, un accord entre cette Société et le Ministre de l'Instruction Publique, aux termes duquel ces Sociétés musicales étaient autorisées à exécuter les morceaux du répertoire de la Lyrique moyennant une redevance annuelle de 1 franc.

Un autre accord est intervenu entre elle et les autorités ecclésiastiques qui règle la perception à l'occasion des offices ordinaires du culte, des mariages, des enterrements et des concerts spirituels (2).

Les lois étrangères et les conventions internationales.

Au contraire de la jurisprudence française, la plupart des lois étrangères accordent la licence légale dans certaines circonstances pour l'exécution des œuvres musicales.

Reproduisant l'article premier de la loi anglaise du 10 août 1842, l'article 51 de la loi hongroise du 4 mai 1884 l'accorde lorsque le compositeur ne s'est pas expressément réservé son droit d'exécution.

(1) *Bulletin Criminel de la Cour de Cassation* 1881, n° 182.

(2) Ces précisions sont empruntées au manuscrit inédit de M. Alpi-Jean Bernard.

« Les œuvres musicales reproduites et mises dans le commerce peuvent être exécutées publiquement, même sans le consentement de l'auteur, quand le compositeur ne s'est pas réservé le droit d'exécution sur la feuille du titre ou au commencement de l'œuvre. »

La loi allemande de 1901 (article 27) est encore plus large puisqu'elle permet l'exécution malgré l'auteur, lorsque les exécutions publiques des œuvres *éditées* ont lieu lorsque les auditeurs y assistent gratuitement et dans les cas suivants :

1° Lorsqu'elles ont lieu dans des fêtes populaires à l'exécution des fêtes musicales ;

2° Lorsque les recettes sont destinées exclusivement à une œuvre de bienfaisance et que les exécutants n'obtiennent aucune rétribution pour leur concours ;

3° Lorsqu'elles sont organisées par des sociétés dont les membres seuls, y compris leur famille, sont admis comme auditeurs.

L'article 49 de la loi bulgare de 1921 accorde dans les mêmes cas la licence légale.

L'article 14 de la loi polonaise du 29 mars 1926 autorise l'exécution des œuvres musicales au cours de conférences si les auditions sont gratuites ; si les œuvres entrent dans le programme d'une cérémonie nationale ; si les auditions sont organisées par une société musicale exclusivement pour ses membres. Dans ces divers cas, le nom de l'auteur doit être cité et l'œuvre exécutée sans aucun changement : sont cependant autorisées les transpositions dans un autre ton, en une autre voix ou un autre instrument.

Comme la jurisprudence française, l'article 7 du projet de loi-type de l'Association Littéraire et Artistique Internationale soumet l'exécution publique dans tous les cas à l'autorisation préalable de l'auteur.

Le texte de l'article 9 § 3 de la Convention de Berne

arrêté en 1886 reproduisait l'obligation de réserves de la part de l'auteur :

« Les stipulations de l'article 2 (relatives à la représentation) s'appliquent également à l'exécution publique des œuvres musicales non publiées, ou de celles qui ont été publiées, mais dont l'auteur a expressément déclaré sur le titre ou tête de l'ouvrage qu'il en interdit l'exécution publique. »

Le nouvel article 11 rédigé en 1908 assimile complètement le droit d'exécution au droit de représentation :

« § 1. — Les stipulations de la présente convention s'appliquent à la représentation publique des œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, et à l'*exécution publique* des œuvres musicales que ces œuvres soient publiées ou non.

« § 3. — Pour jouir de la protection du présent article, les auteurs, en publiant leurs œuvres, ne sont pas tenus d'en interdire... l'exécution publique. »

Ces dispositions générales sont en contradiction avec les lois nationales qui accordent la licence légale dans les cas dont nous venons de citer des exemples.

Pour que ces dispositions ne donnent lieu à aucun conflit entre l'application de cet article et ces lois nationales, il semble nécessaire d'ajouter à la Convention une réserve concernant les dispositions contraires de ces lois.

D'ailleurs, si un pareil conflit se présentait, si par exemple, invoquant la Convention de Berne, un auteur français se plaignait en Bulgarie ou en Pologne d'une exécution non autorisée de son œuvre, au cours d'un concert organisé pour ses membres par une société musicale, cette société ne manquerait pas d'invoquer sa loi nationale et les Tribunaux bulgares et polonais n'appliqueraient vraisemblablement pas la Convention, mais leur loi nationale, et débouterait le

Français, en vertu du principe que l'étranger ne peut pas avoir dans un pays plus de droits que de régnicole.

Les Conventions américaines ne contiennent aucune disposition s'appliquant spécialement au droit d'exécution.

L'exemple de la Lyrique a été suivi par la plupart des Etats étrangers, où se créées des Sociétés de perception des « Petits Droits », dénommées « Sociétés de perception sur les OEuvres non théâtrales ».

Les Paroliers.

La plupart des lois étrangères accordent les mêmes droits aux auteurs des paroles et de la musique des œuvres lyriques.

Il n'en pas est de même en Allemagne.

Nous ne pouvons mieux faire que de citer le rapport de M. Ludwig Fulder au Congrès de Budapest :

« Le droit d'auteur en Allemagne, en ce qui concerne les compositions musicales avec paroles ne connaît d'autre protection que celle du compositeur, et néglige celle du parolier. Ainsi, tandis que le premier est en droit de revendiquer un dédommagement chaque fois que son œuvre est chantée en public, le parolier se voit privé de toute participation.

« Bien plus, si l'on veut reproduire dans le programme le texte dont il est l'auteur, il ne peut même pas faire dépendre son autorisation du versement d'une certaine somme. »

Il semble que l'article 4 du projet de loi allemand sur le droit d'auteur doive faire disparaître cette injustice (1).

(1) Voir *supra* : La collaboration : l'affaire de *Carmen*.

Quant aux paroliers français, ils invoquent l'autorité du législateur pour les restituer dans une partie des droits qu'ils cèdent inconsidérément à leurs éditeurs...

LE DROIT DE REPRODUCTION

Le droit de reproduction consiste dans la faculté donnée à l'auteur de faire ou d'autoriser la copie de son œuvre, avec les mêmes proportions ou dans des proportions différentes, dans le même art.

Dans ce cas, la copie ne confère aucun droit d'auteur au copiste : le directeur d'un journal, qui a reproduit l'article d'un reporter paru dans un autre journal ; le fondeur, qui a coulé en bronze une statue dont le modèle lui a été fourni par le sculpteur, n'acquièrent aucun droit d'auteur sur l'article reproduit ou sur la statue fondue.

Le droit de reproduction est généralement assimilé au droit d'édition. Il faut cependant constater qu'il en diffère en ce qu'il comporte une extension et des restrictions importantes s'appliquant aux citations aux nouvelles de presse, aux reproductions des œuvres des arts figuratifs, aux œuvres musicales, aux œuvres orales, aux articles de journaux.

L'extension est relative au droit de reproduire ses œuvres dans une édition d'ensemble. Estimant que l'édition des œuvres complètes d'un auteur, — qui n'est en somme que la reproduction de chacune de ces œuvres particulières, — constitue un *tout* différent de ses parties, certaines lois étrangères accordent à l'auteur, dans ce cas, un droit de reproduction, nonobstant les concessions qu'il a pu en faire.

C'est ainsi que l'article 3 de la loi allemande du 19 juin 1901 dispose :

« L'auteur est également autorisé à reproduire et à répandre l'œuvre dans une édition complète de ses œuvres, à partir de vingt années comptées depuis la fin de celle où l'œuvre a été publiée. »

De nombreuses lois étrangères ont adopté des dispositions analogues, notamment la loi polonaise :

« Article 46. — Dans l'édition complète de ses œuvres, un auteur peut faire figurer également les ouvrages pour lesquels il a cédé le droit d'édition à d'autres personnes, si, depuis leur publication, cinq ans se sont écoulés... »

Les Citations.

Les lois nationales récentes, après l'usage, autorisent largement les citations littéraires et musicales dans les ouvrages d'enseignement ou de critique, en leur accordant la licence légale, ou en les soumettant à la licence obligatoire.

Il en est de même pour la reproduction des œuvres des arts graphiques.

Nous citerons la loi yougoslave de 1929, parce qu'elle est la dernière en date :

« Article 26. — Sont permises :

« § 1. La citation textuelle de certains passages ou d'extraits d'une œuvre littéraire publiée ou éditée protégée par la présente loi : toutefois les extraits insérés ne doivent pas dépasser plus de trois pages de l'œuvre littéraire originale, ou plus d'une page de l'œuvre musicale originale. En aucun cas, l'emprunt ne pourra dépasser la moitié de l'œuvre originale. »

Les citations bénéficient donc de la licence légale.

« § 2. L'insertion des œuvres littéraires éditées, protégées par la présente loi et de peu d'étendue, de leurs parties dans le recueil composé de plusieurs auteurs, si ce recueil est destiné à l'église, à l'école ou à l'enseignement en général, mais moyennant une gratification convenable. »

Ici les citations sont soumises à la licence obligatoire parce qu'il s'agit, non plus d'extraits, mais d'œuvres intégrales.

« Article 28. — Sont permises :

« § 1. La citation de certains passages d'une œuvre musicale déjà éditée dans une œuvre littéraire indépendante.

« § 2. L'insertion des œuvres musicales déjà éditées et de peu d'étendue dans un recueil contenant les œuvres de plusieurs compositeurs, si ce recueil est destiné à l'usage des écoles, excepté les écoles de musique, mais moyennant une gratification convenable.

« Article 29. — Il est permis que les œuvres d'art figuratif ... éditées ou exposées en permanence au public soient :

« § 1. Insérées dans un ouvrage scientifique original ou dans un ouvrage destiné à l'enseignement scolaire, mais exclusivement dans le but d'expliquer le texte... »

Dans ce cas, l'auteur de l'œuvre originale peut réclamer une gratification convenable.

« Article 30. — Il est permis de reproduire des œuvres d'art figuratif, si elles sont exposées en permanence dans les rues, places et jardins publics par la peinture, le dessin ou la photographie, ainsi que la mise en circulation des reproductions respectives... »

« Toutefois, la reproduction ne doit pas servir au même but que l'original. »

Cet article prescrit que celui qui utilise l'œuvre d'autrui doit clairement indiquer la source de l'emprunt.

**

On peut trouver que certaines de ces dispositions dénotent un libéralisme excessif.

Un peintre dont l'œuvre aura été acquise par l'Etat, et exposée dans un musée, sera ainsi dépouillé des redevances que pourrait lui assurer la vente des gravures et des photographies de son tableau.

Nos lois françaises sont plus justes en n'accordant pas en pareil cas la licence légale, à ceux qui exploitent les reproductions des œuvres d'art figuratif, bien qu'un récent arrêt

de la Cour de Cassation se soit prononcé dans le sens de cette loi (1).

..

La première convention internationale bilatérale, passée en 1843 entre la France et la Sardaigne (article 5) accorde la licence légale pour la reproduction d'articles de journaux ou de périodiques, pourvu que l'origine en soit indiquée.

Cette disposition a été reprise par les conventions bilatérales suivantes.

..

Les différences de traitement des diverses lois nationales sont sanctionnées par l'article 10 de la Convention de Berne :

« En ce qui concerne la faculté de faire licitement des emprunts à des œuvres littéraires ou artistiques pour des publications destinées à l'enseignement, ou ayant un caractère scientifique, ou pour des chrestomathies, est réservé l'effet de la législation des pays de l'Union et des arrangements particuliers existants ou à conclure entre eux. »

L'article 12 de la Convention de Buenos-Ayres est beaucoup plus large puisqu'il accorde la licence légale sans restriction :

« La reproduction de fragments d'œuvres littéraires ou artistiques dans des publications destinées à l'enseignement, ou pour des chrestomathies, ne donne aucun droit de propriété et peut en conséquence être faite librement dans tous les pays signataires. »

..

(1) Voir *infra* : l'affaire Hachette.

Les fragments d'articles de journaux ou de revues reproduits avec ou sans commentaires dans d'autres feuilles publiques, qu'on nomme « Revues de presse », bénéficiaient partout de la licence légale en vertu d'un usage constant.

Les nouvelles.

Le troisième paragraphe de l'article 9 de la Convention de Berne dispose :

« La protection de la présente Convention ne s'applique pas aux nouvelles du jour et aux faits divers qui ont le caractère de simples informations de presse. »

La Convention de Montevideo ne statuait pas sur cette catégorie d'articles, mais le troisième paragraphe de l'article 11 de la Convention de Buenos-Ayres dispose :

« Les nouvelles, l'ensemble des faits divers qui n'ont que le caractère de simple information de presse, ne jouissent pas de la protection de cette Convention. »

On peut admettre que dans cette catégorie d'articles, le journaliste ne fait pas œuvre d'auteur, ou si peu qu'il est inutile d'en parler.

Les nouvelles elles-mêmes peuvent donner lieu à l'exercice d'une action, en manœuvre déloyale, mais cette question n'a aucun rapport avec le droit d'auteur, puisque la personnalité de l'auteur n'y est pour rien.

Les œuvres orales.

Les conventions américaines ne mentionnent pas explicitement les œuvres orales dans l'immunisation des œuvres protégées : celles-ci semblent cependant pouvoir être comprises dans ces formules générales :

« Enfin toute production du domaine littéraire ou artistique qui puisse être publiée par n'importe quel mode d'impression ou de reproduction, dit la Convention de Montevideo. « Toute production qui puisse se publier par le moyen de la presse et de la reproduction, dit la Convention de Buenos-Ayres. »

Le second alinéa de l'article 2 *bis* de la Convention de Berne comporte une exception importante :

« Est réservée également à la législation intérieure de chaque pays de l'Union la faculté de statuer sur les conditions dans lesquelles les conférences, allocutions, sermons et autres œuvres de même nature pourront être reproduites par la presse. Toutefois, l'auteur seul aura le droit de réunir les dites œuvres en recueil. »

Cette possibilité de dérogation au principe général de protection, laissée aux lois nationales au sujet des œuvres orales, a été adoptée par la conférence de Rome, dans l'espoir de voir les Etats-Unis adhérer à la Convention. La Constitution des Etats-Unis ne permet en effet, de légiférer que pour les œuvres écrites, et non pour les œuvres orales. Mais les Etats-Unis n'ont pas adhéré à la Convention de Berne, et l'on désespère de les voir y adhérer jamais...

Par ailleurs, rien ne justifie cette possibilité accordée aux lois nationales de restreindre la protection due aux œuvres orales en général.

Le Congrès International de la Parole, tenu à l'Exposition Coloniale de Vincennes en 1931, a voté le vœu suivant, tendant à modifier comme suit le second paragraphe de l'article 2 *bis* :

« Est réservé également à la législation intérieure de chaque pays de l'Union, la faculté d'autoriser la publication dans la presse, à titre d'information d'actualité, d'extraits ou résumés de conférences, allocutions, sermons et autres œuvres de même nature. »

Le Droit d'auteur des Journalistes.

On ne saurait considérer les articles de journaux comme des œuvres de second ordre, car les efforts intellectuels qu'ils représentent sont infiniment supérieurs à ceux des arrangeurs de morceaux de musique par exemple, dont les œuvres sont protégées comme « originales ».

En 1926, au Congrès de l'Association Littéraire et Artistique Internationale tenu à Varsovie, M. Maurice Darras avait fait prévaloir l'opinion qu'on ne saurait refuser la même protection à l'auteur d'un article de journal qu'à l'auteur de toute autre œuvre intellectuelle.

Cependant, on ne peut s'empêcher de constater que les articles de journaux diffèrent de celles-ci sur trois points :

- a) Ils sont généralement écrits par des auteurs appointés par la direction du journal, c'est-à-dire en vertu d'un contrat de travail, alors qu'aucun contrat de cette nature ne lie l'auteur d'un livre ou d'une partition musicale à son éditeur, concessionnaire du droit d'édition ou de reproduction ;
- b) Alors que les autres œuvres présentent plus ou moins un caractère de pérennité, l'article de journal est essentiellement éphémère ;
- c) L'article de journal, comme les discours prononcés en justice, dans les assemblées délibérantes ou les réunions publiques, présente un intérêt politique ou économique, et l'on peut considérer que l'ordre public est, en quelque mesure, intéressé à sa diffusion, surtout dans les nations à constitution démocratique, où le peuple est censé détenir la puissance publique.

Pour ces trois raisons, certaines lois nationales, et les conventions internationales, ont donné aux articles de journaux un statut différent de celui des autres œuvres intellectuelles.

Des articles de presse, l'article 9 de la Convention de Berne a distingué trois catégories :

La première fait l'objet du premier paragraphe :

« Les romans-feuilletons, les nouvelles et toutes autres œuvres soit littéraires, soit scientifiques, soit artistiques, quel qu'en soit l'objet, publiées dans les journaux ou recueils périodiques d'un pays de l'Union, ne peuvent être reproduits dans les autres pays sans le consentement des auteurs. »

Le premier paragraphe de l'article 17 de la Convention de Buenos-Ayres dispose de même :

« Les œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques, quelle que soit la matière qu'on y traite, publiées dans les journaux ou dans les revues de n'importe quel pays de l'Union, ne peuvent être reproduites en aucun autre, sans le consentement des auteurs. »

C'est le droit commun qui leur est accordé, parce que ces œuvres ne sont pas éphémères, en ce qu'elles conservent leur intérêt indépendamment des événements politiques ou économiques, et aussi parce que leur contenu n'intéresse pas directement l'ordre public.

La seconde catégorie d'œuvres publiées dans les journaux fait l'objet du second paragraphe de l'article 9 de la Convention de Berne, qui s'applique à ce qu'on peut appeler les articles proprement dits, c'est-à-dire ceux qui traitent de sujets d'actualité ; sa dernière rédaction arrêtée en 1928, est ainsi conçue :

« Les articles d'actualité, de discussion économique, politique ou religieuse, peuvent être reproduits par la presse, si la reproduction n'en est pas expressément réservée. Toutefois, la source doit toujours être clairement indiquée ; la sanction de cette obligation est déterminée par la législation du pays ou la protection est réclamée. »

Le second paragraphe de l'article 11 de la Convention de Buenos-Ayres adopte la même règle :

« Exception faite des œuvres mentionnées, tout article de journal pourra être reproduit par d'autres journaux, si le premier ne le défend pas expressément. En tout cas, en reproduisant un article, la source devra en être indiquée. »

Le premier paragraphe de l'article 7 de la Convention de Montevideo instituait, au contraire, la licence légale sous la seule réserve de citation de la source :

« Les articles de journaux pourront être reproduits pourvu que la publication d'où ils sont tirés soit citée. »

Le second paragraphe de cet article est ainsi conçu :

« Sont exceptés les articles traitant d'art et de science, et dont la reproduction aura été défendue expressément par leurs auteurs. »

Ainsi le texte autorisait même la reproduction des œuvres visées dans les paragraphes premiers des articles 9 et 11 des deux autres conventions, — à moins que l'auteur ne se soit formellement réservé le droit de reproduction.

Ces restrictions au droit commun font l'objet des plus légitimes protestations de la part des journalistes, dont M. Stephen Valot a été le porte-parole au Congrès de la Fédération Internationale des Journalistes tenu à Rouen en mai 1932.

Il importe peu en effet que la rétribution de l'auteur résulte d'un contrat de travail ou de la concession du droit d'édition de chaque article. Cet article n'en est pas moins, tout comme le sonnet d'un poète ou la mélodie d'un musicien, une projection de la personnalité de l'auteur dans le

mode extérieur : son mode de rétribution ne change pas ce caractère essentiel de l'œuvre.

Le caractère éphémère, politique ou économique, de l'article de journal ne doit pas être considéré comme un obstacle à l'obtention du consentement de l'auteur pour sa reproduction en temps utile. En s'adressant à l'auteur par télégraphe ou par téléphone, on peut obtenir sa réponse dans la journée, sans avoir à craindre que le sujet traité soit dépassé par les événements.

Aussi, il n'y a aucune raison pour que la reproduction intégrale, ou à peu près intégrale, des articles de presse ne soit pas soumise, comme toutes les autres œuvres, au consentement de l'auteur.

Il est donc inadmissible que quantité de journaux, en province ou à l'étranger, reproduisent des articles entiers sans l'autorisation de l'auteur, et sans lui payer une juste redevance.

Un autre abus s'est instauré dans la grande presse parisienne : les directeurs de journaux publient des enquêtes de nos grands reporters, les Albert Londres, les Fernand Hauser, les Hubert Jacques, les Edouard Helsey, les Geo London, les Gabriel Perreux, d'autres encore dont la liste serait trop longue à rapporter ici : ces directeurs cèdent à des journaux de province ou de l'étranger le droit de reproduire ces enquêtes au fur et à mesure de leur publication ; parfois même le texte en est transmis par le télégraphe ou le téléphone, si bien que ces enquêtes peuvent paraître simultanément à Paris et dans les journaux de province ou de l'étranger cessionnaires.

Leurs auteurs n'ont donné aucune autorisation et ne reçoivent aucune redevance pour ces reproductions ou ces productions simultanées.

C'est un moyen pour les directeurs de rentrer dans une partie, ou dans la totalité, des sommes, souvent considérables,

que ces enquêtes ont coûtées : même, il n'est pas interdit de penser que ces cessions ont pu quelquefois laisser des bénéfices importants.

La loi anglaise du 16 décembre 1911 (article 5 § 1) et la loi hollandaise du 23 septembre 1912 (article 7) autorisent cette pratique, en attribuant au directeur le droit de reproduction, lorsque l'œuvre a été écrite en vertu d'un contrat de travail.

Au contraire l'article 517 § 2 du Code de commerce hongrois dispose :

« Les petits travaux qui ont été livrés à la rédaction d'un journal ou d'une revue sont, après leur publication, à la libre disposition de l'auteur. »

Le même droit est formellement accordé par l'article 13 de la loi yougoslave :

« Les auteurs des contributions (articles) parues dans les journaux, revues, et d'autres publications périodiques... pourront disposer librement de leurs contributions, sauf stipulations contraires. »

Si l'on peut trouver légitime que, par ces cessions, le directeur de journal rentre dans tout ou partie de ses débours, il est contraire à toute équité, et à l'essence même du droit d'auteur, que les journalistes, auteurs de ces enquêtes, au cours desquelles ils ont parfois risqué leur santé ou leur vie, ne soient pas parties aux conventions qui interviennent entre les journaux, ne reçoivent pas la part la plus importante de ces prix de cession, et qu'on puisse disposer de leur travail sans leur consentement. La part des prix de cession revenant à la direction ferait la compensation des appointements du journaliste.

Le contrat de louage de services en effet n'a pas pu avoir pour conséquence de changer la nature de l'œuvre intellectuelle, et n'a eu pour objet que la *première publication* de l'œuvre et *non sa reproduction*.

Si ces journalistes font partie de la Société des Gens de Lettres, ils peuvent, il est vrai, percevoir un droit de reproduction de quelques centimes par ligne, si le journal reproducteur a passé un contrat avec elle : mais les sommes infimes ainsi perçues sont loin de représenter le prix que seraient payées ces reproductions, si elles étaient soumises à une autorisation préalable des auteurs. Il peut ainsi arriver qu'un journaliste ait intérêt à ne pas faire partie de la Société des Gens de Lettres, afin de recevoir une redevance de reproduction très supérieure au prix d'abonnement, fixé dans le contrat passé entre cette Société et le journal reproducteur.

Contrairement aux autres sociétés de perception de droits d'auteur, la Société des Gens de Lettres, en effet, ne perçoit aucune redevance pour ses membres sur l'*inédit* : elle ne fixe pas un tarif minimum s'appliquant à la première publication des œuvres de ses membres, qui ne sont pas protégés par un contrat forfaitaire vis-à-vis des directeurs de journaux, comme le sont, par exemple, les auteurs dramatiques vis-à-vis des directeurs de théâtre et de concert, par le contrat forfaitaire imposé par la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques et par la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.

La conséquence est facile à saisir ; alors que ces dernières sociétés groupent la quasi-totalité des auteurs et compositeurs dramatiques, la Société des Gens de Lettres est loin de réunir la majorité de ceux qui vivent de leur plume.

La question a été longuement discutée au Congrès international de Droit comparé tenu à La Haye en août 1932. Adoptant les conclusions d'un rapport en tous points remarquable de MM. Piola Caselli et Raymond Weiss, le Congrès a voté les vœux suivants :

« Suppression dans les lois nationales, ainsi que dans les conventions internationales, de toute condition subordonnant à une réserve ou à une défense préventive l'exercice du droit d'auteur, sur tout travail intellectuel publié dans un journal.

« Détermination des droits respectifs du journal et du journaliste de telle sorte que ce dernier, même lié au journal par un contrat de travail ou de louage de services, garde le droit de publier ou reproduire séparément son œuvre, pourvu que la publication séparée ne porte pas préjudice aux intérêts du journal.

« Application aux auteurs d'œuvres publiées dans les journaux, des règles posées par l'article 6 *bis* de l'Acte de Rome (modification de la Convention de Berne en 1928) en ce qui concerne la protection du droit moral.

« Mise à l'étude de la reconnaissance, dans lesdites lois et conventions, de la protection du journal comme œuvre collective, indépendamment de la protection des divers éléments dont ce journal est composé.

« Mise à l'étude des moyens de réprimer internationalement, comme acte de concurrence déloyale (1), la reproduction dans la presse périodique d'une nouvelle, information ou faits divers, publié pour la première fois dans un journal quotidien, lorsque la reproduction a eu lieu dans des conditions entraînant une exploitation injuste de la première publication. »

L'affaire Spont.

Ces principes, d'une élémentaire équité, ont été complètement méconnus dans l'espèce suivante :

Un rédacteur du *Petit Journal*, M. Spont, y avait publié un article intitulé « *De l'air, de l'air* », article qui avait été intégralement reproduit par l'organe des propriétaires parisiens, la *Chambre des Propriétaires*. M. Spont avait demandé à la Société des Gens de Lettres d'intervenir dans l'instance, à l'appui d'une demande en paiement de 350 francs qu'il avait introduite contre la *Chambre des Propriétaires*.

La Justice de Paix, puis, sur appel, le Tribunal Civil, avaient débouté M. Spont, motif pris de ce qu'il n'apportait pas la preuve du dommage qui lui avait été causé par cette reproduction.

(1) La répression de cet abus ne serait donc pas exercée en tant que violation du droit d'auteur.

M. Spont et la Société des Gens de Lettres se pourvurent en Cassation, et la Chambre Civile a rejeté le pourvoi à la date du 27 juin 1916 par l'arrêt suivant :

« La Cour,

« ... Attendu qu'il résulte des qualités et des constatations du jugement que Spont et la Société des Gens de Lettres ont introduit contre Mourgues, en sa qualité de directeur-gérant du journal *La Chambre des Propriétaires*, une action fondée sur ce qu'il avait reproduit, sans autorisation, dans le numéro du 16 septembre 1909 de ce journal, un article de Spont intitulé « *De l'air, de l'air* », qui avait paru dans le numéro du *Petit Journal* portant la date du 14 septembre 1909 ;

« Que cette demande n'avait point, comme le soutient le pourvoi, le caractère d'une action, soit en revendication soit en versement de droits d'auteur, mais uniquement pour objet le paiement d'une somme de 350 francs, à titre de dommages-intérêts ;

« Attendu dès lors que, pour triompher dans leur prétention, les demandeurs étaient tenus d'établir, non seulement l'existence d'une faute, mais encore celle d'un préjudice en dérivant, et dont les dommages-intérêts devaient constituer la réparation ;

« Et attendu qu'il résulte des déclarations des juges du fond que Spont et la Société des Gens de Lettres ne rapportaient la preuve d'aucun préjudice et que cette constatation est souveraine ;

« Attendu qu'en cet état des faits, c'est à bon droit que le Tribunal de la Seine a rejeté la demande dont il était saisi ;

« Qu'en statuant ainsi, il a légalement justifié sa décision et n'a point violé les articles de loi invoqués par le pourvoi (544, 545, C. C., loi du 19 juillet 1793, article 7 de la loi du 20 avril 1810) ;

« Qu'il est, en conséquence, sans intérêt de rechercher si la reproduction incriminée avait ou non, dans les circonstances de la cause, le caractère d'un acte illicite susceptible d'engager la responsabilité de son auteur ;

« Par ces motifs :

« Rejette (1). »

Il paraît résulter *a contrario* de ces motifs que si le deman-

(1) DALLOZ. 1919 1. 25.

deur avait introduit son action, sous le nom de revendication ou d'action en paiement de droits d'auteur — et non sous celui d'action en dommages-intérêts, il aurait obtenu satisfaction.

Par cet arrêt, la Chambre Civile semble être revenue au système de la procédure des *Actions de la Loi* du droit romain primitif (quatre siècles avant Jésus-Christ) (1), sous l'empire de laquelle un demandeur avait perdu son procès parce que, au lieu d'employer les mots exacts de la formule de l'action *De arboribus succisis*, il avait cru pouvoir remplacer le mot *arboribus* par le mot *vitibus* : ce changement provenait de ce que le voisin malveillant qu'il assignait avait coupé ses vignes et non ses arbres.

Ici la différence résulte, non d'un changement de mot dans la formule de l'action, mais dans le changement du nom de l'action : cependant, l'objet de l'action est le même : la condamnation à payer une somme d'argent.

D'ailleurs c'était bien le nom d'action en *dommages-intérêts* qui convenait : la loi de 1793 n'exige pas, en effet, que l'auteur fasse la preuve d'un préjudice quelconque pour l'autoriser à faire saisir et confisquer les exemplaires contrefaits, et l'article 429 du Code Pénal lui donne une action pour l'indemniser du préjudice qu'il aura souffert : ainsi, la loi elle-même établit une présomption *juris et de jure* qu'un préjudice est causé à l'auteur par le seul fait de la contrefaçon : peu importe d'ailleurs que ce préjudice soit matériel ou simplement moral.

Or, une action, qui a pour objet d'obtenir la réparation du préjudice souffert, est, par définition, une action en dommages-intérêts. Et comme dans l'espèce il n'était pas question de confisquer la *Chambre des Propriétaires*, le demandeur ne pouvait réclamer qu'une somme d'argent.

Ainsi, en rejetant le pourvoi parce que le demandeur avait

(1) GAIUS. *Institutes* 4. 11. *Actiones, quas in usu veteres habuerunt, legis actiones appellabantur, vel ideo quod legibus prodite erant... vel ideo quia ipsarum legum verbis accommodatæ erant.*

exercé une action en dommages-intérêts, la Chambre Civile semble bien avoir méconnu l'article 429 du Code Pénal ; il faut croire qu'elle l'a perdu de vue, éblouie par ce titre prestigieux : la *Chambre des Propriétaires* !

CHAPITRE VI

LES DROITS DÉRIVÉS AU SECOND DEGRÉ

Les droits dérivés au second degré sont ceux qui subsistent au profit de l'auteur d'une œuvre originale après sa modification dans le même art, ou sa transposition dans un autre art ou dans une autre langue.

LE DROIT D'ARRANGEMENT

Le droit d'arrangement est un succédané du droit de reproduction. C'est le droit qu'a l'auteur d'opérer, ou d'autoriser, le remaniement de tout ou partie de son œuvre, dans le même art, en changeant, par exemple, l'ordre de ses éléments ou son mode d'expression. Il s'exerce le plus souvent sur les œuvres musicales ou dramatico-musicales.

Les arrangements musicaux constituent une reproduction dans laquelle intervient un travail personnel de la part de l'arrangeur : par exemple une valse, écrite pour des instruments à cordes peut être « arrangée » pour être exécutée par une musique militaire qui ne comprend que des cuivres et des bois.

Certains arrangements apportent à l'œuvre des changements plus importants, en en supprimant certains passages en ajoutant quelques mesures de soudure entre les principaux airs d'un opéra, par exemple : c'est le cas des « pots pourris. »

La loi autrichienne de 1844 ne protégeait pas l'auteur de l'œuvre originale, et autorisait :

« L'arrangement d'une composition musicale pour d'autres instruments, — ou pour des instruments moins nombreux que ceux pour lesquels elle a été faite d'abord.

« Mais si le compositeur s'est réservé expressément sur le titre de l'ouvrage, le droit de publier un arrangement en général ou un arrangement pour certains instruments, tout arrangement publié avant l'expiration d'une année depuis la publication de la composition originale, sans le consentement du compositeur ou de son ayant cause, doit être considéré comme une contrefaçon. »

L'article 2 de la loi allemande du 19 juin 1901 contient une disposition assez particulière, en faveur de l'auteur :

« Pendant la durée du contrat (d'édition) l'auteur doit, s'abstenir de toute reproduction... de l'œuvre interdite à un tiers pendant la durée du droit d'auteur. Par contre, l'auteur reste autorisé à reproduire et à répandre l'œuvre... sous la forme d'arrangements quand il s'agit d'une œuvre musicale, pourvu que ces arrangements ne soient pas seulement des extraits ou des transcriptions en un autre mode du registre. »

Comme la jurisprudence française, l'article 17 de la loi belge déclare que :

« Le droit d'auteur sur les compositions musicales comprend le droit exclusif de faire des arrangements sur des motifs de l'œuvre originale. »

Aujourd'hui, toutes les lois nationales et les récentes conventions internationales confèrent le droit d'auteur aux « arrangeurs » au même titre qu'aux traducteurs ou aux adaptateurs. C'est peut-être excessif dans la plupart des cas, car l'arrangeur ne transpose pas l'œuvre dans un autre art et y ajoute rarement une note personnelle intéressante.

La parodie et le pastiche.

Une parodie est un arrangement de la totalité, ou d'une partie, ou de plusieurs parties, d'une œuvre, ou de plusieurs œuvres déterminées, déformées dans un sens comique par l'exagération de leurs qualités ou de leurs défauts, — ou des unes et des autres.

Quel que soit son sujet, la parodie est une œuvre « de seconde main », directement inspirée par une œuvre originale, et qui n'existerait pas sans celle-ci.

Elle s'applique généralement à une œuvre littéraire : la plus célèbre est le *Virgile travesti* de Scarron, parodie de l'*Eneïde*. Elle s'applique également aux œuvres musicales : le troisième acte de la *Belle Hélène* de Jacques Offenbach contient une parodie fort spirituelle du trio de *Guillaume Tell* de Rossini.

Lorsqu'elle a pour sujet une œuvre des arts figuratifs, elle prend le nom de « caricature ».

Réalisée dans le même art que l'œuvre originale, et constituant une reproduction déformée de celle-ci, crée-t-elle de ce chef quelque droit au profit de l'auteur de l'œuvre originale ? La parodie peut-elle être composée sans son autorisation ? Peut-il revendiquer une part des redevances que la parodie pourra rapporter ? Peut-il exercer sur elle telle ou telle partie de son droit moral ?

La question ne s'est pas posée jusqu'ici bien que la parodie remontât à la plus haute antiquité, car les œuvres d'Homère ont été parodiées (1). Sous l'Ancien Régime, la parodie a été l'aliment principal du répertoire des théâtres forains, créateurs de l'« opéra-comique », ainsi nommé parce qu'il constituait précisément la parodie de l'opéra. De nos jours, la parodie des pièces de théâtre, représentées au cours de la

(1) Voir Victor BÉRARD. *Introduction à l'Odyssee*. Tome I. Collection Guillaume Budé.

saison, formait l'essentiel de « l'acte des Théâtres » des Revues de fin d'année.

Jamais jusqu'ici, à notre connaissance, un auteur, dont l'œuvre avait été parodiée, ne s'est avisé de réclamer un droit quelconque sur sa parodie. Cette abstention est sage : en effet, la parodie n'est en somme qu'une forme de la critique, et nous ne pensons pas que la loi doive restreindre sur ce point la donation faite au public par l'auteur de l'œuvre originale.

* *

Le pastiche diffère totalement de la parodie : il ne reproduit pas une œuvre déterminée, et il ne déforme aucune œuvre de l'auteur imité : il tend au contraire à faire croire qu'il est une œuvre de l'auteur imité. Il se rapproche de la contrefaçon en ce qu'il adopte les idées et les formes habituelles de l'auteur pastiché, — mais il n'est en aucune manière la reproduction d'une œuvre déterminée — ce qui le différencie de la contrefaçon.

Un auteur pastiché ne peut donc avoir aucun droit sur un pastiche.

* *

Le pastiche peut d'ailleurs s'allier à la parodie lorsque, tout en ne reproduisant pas une œuvre déterminée, mais en empruntant à un auteur ses idées et ses formes habituelles, il les déforme en les rendant comiques.

Paul Reboux et Charles Muller ont écrit une série de pastiches-parodies « *A la manière de* » nos plus célèbres auteurs contemporains. Il en est qui sont de purs chefs-d'œuvre dans ce genre. Pour faire comprendre ce qu'est le pastiche-parodie, comment résister au plaisir de citer quelques vers du *Salut au Drapeau*, à la manière de notre cher et grand Déroulède ?

C'était un géant, un beau capitaine,
Il avait servi sous Palikao...
Sous les murs de Metz, il était l'Hercule,
Le porte-drapeau de son régiment...
Un bruit se fait jour : « La France est trahie »
Et Bazaine écrit : « Livrez les drapeaux »...
Dans ses doigts il tient l'étoffe sacrée,
Sur sa face mâle ont coulé des pleurs...
Il étend sa lèvre à moustache blonde
Comme pour baiser le noble étendard,
Lorsque tout à coup un éclair l'inonde.
« Si je le mangeais ? ». Il n'est pas au monde
Contre les uhlands un plus sûr rempart.

Il mangea le bleu, le blanc, puis le rouge
— Son cœur est trop haut pour un haut-le-cœur...
Puis, après la soie, il mangea la hampe...
Il murmurait « France », et mangeait quand même...
Et puis d'un seul coup son cœur éclata.

Et comme un homme d'esprit peut être aussi un héros,
Charles Muller est mort face à l'ennemi, de la mort que
Déroulède avait souhaitée toute sa vie, à l'ombre du Drapeau
qu'il défendait.

LE DROIT D'ADAPTATION DANS LES ARTS FIGURATIFS

Une Confusion.

Le droit d'adaptation est celui que la loi reconnaît à l'auteur d'exécuter ou d'autoriser la transposition de son œuvre dans un autre art : il diffère donc du droit de reproduction.

Cependant le langage courant et les textes juridiques confondent ces deux droits en employant improprement, tantôt le mot « reproduction » pour désigner la transposition dans un autre art, — d'une œuvre produite dans un art déterminé, alors qu'il faudrait employer le mot « adaptation » ; — le cas le plus fréquent est celui d'un tableau dont le sujet est

transposé dans une gravure ; — tantôt en employant le mot « adaptation » pour désigner la « reproduction » d'une œuvre dans le même art, résultant par exemple de l'enregistrement d'une œuvre musicale par un instrument mécanique.

Il y a pourtant une différence fondamentale entre ces deux droits.

Alors que le copiste, le reproducteur, n'acquiert aucun droit d'auteur sur sa reproduction, au contraire, l'adaptateur d'un tableau à une gravure, a créé une œuvre nouvelle : il acquiert donc sur celle-ci un droit d'auteur qui comprend le droit moral et le droit pécuniaire.

Eugène Delacroix en a très justement exprimé les raisons à propos de la gravure :

« La gravure, écrit-il, est une véritable traduction, c'est-à-dire l'art de transporter une idée d'un art dans un autre, comme le traducteur le fait à l'égard d'un livre écrit dans une langue et qu'il transporte dans la sienne.

« La langue du graveur, — et c'est ici que se montre son génie, — ne consiste pas seulement à imiter, par le moyen de son art, les effets de la peinture qui est comme une autre langue. Il a, si l'on peut parler ainsi, sa langue à lui, qui marque d'un cachet particulier ses ouvrages, et qui, dans une traduction fidèle de l'ouvrage qu'il imite, laisse éclater son sentiment particulier » (1).

Des divergences.

Ces adaptations ont été considérées comme licites par certaines lois nationales telles que la loi allemande du 9 janvier 1876 qui dispose dans son article 6 :

« N'est pas réputée comme contrefaçon :

« La reproduction par l'art plastique d'une œuvre des arts du dessin ou de la peinture et réciproquement. »

(1) *Journal*, t. III, p. 226. Essai d'un dictionnaire des Beaux-Arts.

L'article 43 de la loi russe (édition de 1886) contient une disposition analogue :

« Il n'y a pas de contrefaçon si l'on reproduit quelque œuvre de la peinture ou de ses branches au moyen de la sculpture et *vice versa*. »

C'est la solution adoptée par l'article 33 de la loi tchécoslovaque :

« Ne porte pas atteinte au droit d'auteur... celui qui ayant créé une œuvre nouvelle originale en se servant librement d'une œuvre d'art figuratif, créée par un tiers, en dispose de la façon réservée à l'auteur ; celui qui reproduit une œuvre d'art de peinture ou d'art graphique par un art plastique ou inversement. »

L'article 15 de la loi polonaise accorde la même licence, à la condition que « l'emprunteur fasse connaître l'auteur et la source » (article 16).

D'autres lois nationales, notamment la loi hongroise du 4 mai 1884, ne concèdent la licence légale du droit d'adaptation que dans le cas où « cette reproduction dans un autre art s'applique à des œuvres se trouvant à demeure dans les rues, les places publiques et autres lieux publics du même genre » (article 62).

L'article 66 de cette même loi exclut de la protection les œuvres d'architecture et les œuvres d'art appliquées à l'industrie.

L'article 29 de la loi yougoslave accorde, moyennant « une gratification convenable » pour les auteurs, la licence légale pour la reproduction des œuvres des arts figuratifs, lorsqu'elles sont insérées dans un ouvrage scientifique original ou destiné à l'enseignement scolaire, mais uniquement en vue d'expliquer le texte, et aussi pour leur représentation par le cinématographe à l'occasion d'une conférence scientifique ou didactique.

L'article 33 de la loi tchécoslovaque accorde la même licence légale, mais sans prévoir la moindre gratification pour l'auteur de l'œuvre originale.

L'affaire de la Bataille des Pyramides.

Pendant près d'un demi-siècle, les peintres et les sculpteurs avaient joui, sans discussion, en France, du droit de reproduction, que leur avaient reconnu les arrêts du Conseil du Roi et la loi de 1793 ; il fut mis en question à la suite des complications de fait, auxquelles avait donné lieu l'acquisition, par la Liste Civile de Louis-Philippe, du tableau du baron Gros représentant la bataille des Pyramides.

En 1809, les Prêteurs du Sénat avaient commandé au baron Gros un tableau devant représenter cette bataille pour le prix de 12.000 francs, que Gros reçut en 1810 en livrant son tableau.

En 1814, le tableau disparut ; après la révolution de 1830, on le trouva chez le général Bertrand, qui le remit à l'intendant de la Liste Civile de Louis-Philippe, pour en orner les galeries de Versailles.

Pendant que le tableau était chez le général Bertrand, Gros avait cédé au graveur Vallot le droit de le reproduire. Alors que celui-ci travaillait à sa gravure, il apprit qu'un nommé Gavard, inventeur d'un nouveau « pantographe », avait obtenu de la Liste Civile l'autorisation de reproduire, dans une collection, tous les tableaux des Galeries de Versailles.

Par exploit du 23 mai 1837, Vallot, prétendant avoir seul le droit de reproduction de la *Bataille des Pyramides*, faisait défense à Gavard de faire et de publier une reproduction du tableau. Gavard passa outre. Il fut l'objet d'une plainte au Parquet pour contrefaçon de la part de Vallot, auquel s'était jointe la veuve du baron Gros. Le 23 janvier 1841, le Tribunal correctionnel acquitta Gavard :

« Attendu que la vente a pour objet de transmettre à l'acheteur la propriété pleine et entière de la chose vendue avec tous les droits, avantages et privilèges qui s'y trouvent attachés... d'où il suit que le peintre qui cède un tableau, sans stipuler aucune espèce de réserve, se dessaisit manifestement, non seulement de la propriété du tableau, mais encore du droit de le reproduire, et investit, par la seule puissance de la vente, l'acheteur de tous les avantages et privilèges qui lui appartenaient...

« Attendu que la loi du 19 juillet 1793 ne déroge à cet égard nullement aux principes généraux du droit... Mais que tout en protégeant l'auteur, tout en consacrant en sa faveur le privilège exclusif de reproduction, la loi n'a pas entendu le placer dans une condition à part quand il s'agirait de la vente ou cession de ses œuvres.

« Attendu aussi que si un doute pouvait s'élever, il devrait encore dans l'espèce s'interpréter contre l'auteur, puisque aux termes de l'article 1602 du Code Civil, toute stipulation ambiguë s'interprète contre le vendeur... »

Sur appel, la Cour de Paris confirma ce jugement par arrêt du 22 avril 1841.

Vallot et la baronne Gros se pourvurent en cassation.

La Chambre criminelle cassa l'arrêt de Paris par le suivant, rendu le 23 juillet 1841 :

« La Cour,

« Vu les articles 1 et 2 de la loi du 19 juillet 1793 réglant les droits des auteurs et des peintres ;

« Attendu que la *loi spéciale*, celle du 19 juillet 1793 règle les droits des auteurs et des peintres ; qu'il est dit dans l'article 1 de cette loi que les peintres et dessinateurs, qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la république et d'en céder la propriété en tout ou en partie ;

« Que cette loi établit donc en principe que la vente d'un tableau n'emporte le droit de le reproduire par un art distinct, celui de la gravure, qu'autant que le peintre a cédé ce droit par une stipulation particulière ;

« Attendu qu'il est constant, en fait, d'après l'arrêt attaqué, que

le baron Gros avait cédé au sieur Vallot le droit de graver le tableau de la *Bataille des Pyramides* ;

« Que dès lors nul autre que le sieur Vallot ne pouvait, sans son autorisation, graver ce tableau... ;

« Que néanmoins le sieur Gavard a publié une gravure comprenant ce tableau... sans en avoir obtenu l'autorisation soit du sieur Vallot, soit de la dame baronne Gros ;

« Qu'il avait donc encouru les peines applicables aux contrefacteurs, tandis que l'arrêt attaqué l'a renvoyé de cette plainte, sur le motif que la vente d'un tableau emporte nécessairement la cession du droit de graver; que par là, ledit arrêt a violé l'article 1 de la loi du 19 juillet 1793 et l'article 425 du Code Pénal.

« Casse. » (1).

La Cour avait relevé que la loi de 1793 était une loi « spéciale » et, en reproduisant le texte de l'article 1, elle avait très pertinemment distingué le droit de reproduction du droit de vente du tableau — comme le fait cet article.

L'affaire était renvoyée devant la Cour d'Orléans.

Celle-ci prononça un nouvel acquittement en adoptant les motifs des premiers juges, et en ajoutant :

« Attendu que l'on concevrait difficilement un droit légal de reproduction existant au profit de l'auteur, et dont néanmoins l'exercice demeurerait presque toujours subordonné à la volonté de l'acheteur, celui-ci ne pouvant jamais être contraint de mettre à la disposition du vendeur l'ouvrage qu'il a acheté. »

Vallot et la baronne Gros formèrent un nouveau pourvoi en cassation : l'affaire revint devant les Chambres Réunies.

Dupin, ancien Bâtonnier de l'Ordre des Avocats à la Cour de Paris, qui était devenu Procureur Général à la Cour de Cassation, requérant dans l'affaire s'écria :

« On vous a parlé de deux choses qu'il faut, vous a-t-on dit, distinguer en peinture : le tableau et l'idée. Le peintre vend le tableau,

(1) DALLOZ. 1841. 4. 123.

il garde l'idée ; le droit de graver l'idée reste la propriété de l'auteur, qui n'a vendu que le tableau. On se demande vraiment ce que cela signifie comme argument de droit devant une Cour de Justice, et surtout devant la Cour de Cassation.

« C'est là une abstraction, une pure subtilité, un jeu d'esprit propre à délecter les imaginations vaporeuses, mais qui, visiblement n'a aucune valeur aux yeux des jurisconsultes... »

« La loi s'occupe des biens, de leur propriété et des différentes modifications de cette propriété. *De rerum divisione et acquirendo ipsarum modo*. Elle ne s'occupe pas de la propriété des sylphes et des êtres imaginaires (1)... »

« La loi ne considère que l'idée réalisée. En matière de propriété littéraire et artistique, la loi commune quand il y a un manuscrit pour un auteur d'écrit, un papier de musique pour un compositeur, un tableau, un dessin pour le peintre ou le dessinateur... En un mot la loi saisit le moment où l'artiste se fait marchand (1) Alors le prestige de l'art s'évanouit pour faire place au droit civil... »

Dupin en était resté aux conceptions de Gatus et de Paul (4). L'incompréhension poussée à ce point chez un vieux juriste, a quelque chose de touchant.

Les Chambres Réunies, suivant leur Procureur Général, rejetèrent le pourvoi par arrêt du 27 mai 1842 :

« La Cour :

« Attendu, en droit, que conformément aux dispositions du Code Civil, la vente, faite sans aucune réserve, transmet à l'acquéreur la pleine et absolue propriété de la chose vendue avec tous les accessoires, avec tous les droits et avantages qui s'y rattachent ou en dépendent ;

« Attendu que la vente d'un tableau et les effets qu'elle est appelée à y produire, ne sauraient échapper à l'application de ces principes qu'autant qu'une loi spéciale et exceptionnelle en aurait, d'une manière formelle, autrement disposé, puisque, par sa nature, un tableau, et les avantages qui peuvent se rattacher à sa possession, sont susceptibles de l'appropriation la plus complète ;

(4) Voir t. I, p. 47.

« Attendu que le droit de reproduire le tableau par la gravure doit être compris au nombre des droits et facultés que transmet à l'acquéreur une vente faite sans réserve ;

Attendu que la loi du 19 juillet 1793, invoquée par les demandeurs en cassation se borne, en ce qui concerne les peintres, à assurer à ceux qui font graver des tableaux ou dessins, à leurs héritiers et cessionnaires, la propriété de leurs ouvrages et le droit de les reproduire, en plaçant ce droit de reproduction sous la protection d'un privilège temporairement exclusif ;

« Mais que cette même loi, applicable seulement au cas où le peintre, resté propriétaire de son tableau, a entrepris de le reproduire par le procédé de la gravure, n'a eu aucunement en vue de créer à son profit, quant à ce droit de reproduction, une propriété distincte, indépendante de celle du tableau, et qui lui serait toujours conservée, malgré l'aliénation par lui faite, sans aucune restriction du tableau auquel se rattache l'exercice de ce droit...

« Rejette. » (1).

L'affaire Carpeaux.

Sur la commande que lui en avait faite la Maison de l'Empereur Napoléon III, Carpeaux avait exécuté l'admirable groupe de *la Danse* qui orne la façade de l'Opéra de Paris.

La maison de photographie Raudnitz l'avait photographié sans autorisation et retirait des bénéfices importants de la vente de ses photographies. Carpeaux les avait fait saisir et avait assigné le photographe pour contrefaçon devant le Tribunal de la Seine.

Celui-ci rendit le 20 mars 1870, le jugement suivant déboutant l'artiste :

« Attendu que Carpeaux, en vendant au Ministère de la Maison de l'Empereur, le groupe qu'il s'engageait à exécuter, ne s'est point réservé le droit de le reproduire par la photographie ou par tous autres procédés ; qu'il a aussi transmis à son acquéreur la pleine et entière propriété de la chose vendue avec ses accessoires, ce qui comprenait le droit de reproduction ;

(1) DALLOZ. 1842. I. 304.

« Attendu que, sans qu'il soit besoin d'examiner si la commande faite à Carpeaux a eu pour effet de conférer à son œuvre le caractère d'une propriété publique pouvant être reproduite par tous, il résulte de ce qui précède que les saisies dont il s'agit ont été pratiquées sans droit ni qualité par Carpeaux... »

Sur appel, la Cour de Paris, adoptant les motifs des premiers juges, confirma le jugement par arrêt du 9 août 1870 (1).

La loi du 9 avril 1910 et l'affaire Hachette.

Dans l'espoir de faire cesser en France la spoliation jurisprudentielle des auteurs, résultant de l'arrêt de 1842, le Parlement a voté la loi du 9 avril 1910, dont l'article unique est ainsi conçu :

« L'aliénation d'une œuvre d'art n'entraîne pas, à moins de convention contraire, l'aliénation du droit de reproduction ».

On pourrait croire qu'à partir de la promulgation de cette loi, les reproductions d'objet d'art, qui n'avaient pas fait l'objet de cessions régulières, seraient considérées par la jurisprudence comme des contrefaçons : ce serait une erreur : Pour rendre cette loi à peu près inefficace, nos Tribunaux ont considéré que cette loi n'était pas interprétative de celle de 1793, mais qu'elle conférait *un droit nouveau* aux artistes, droit qui n'avait pas d'effet rétroactif ; en conséquence, toutes les aliénations d'objets d'art faites sans réserves antérieurement à la loi, continuaient à conférer à l'acheteur de l'objet d'art le droit de le reproduire.

*
*
*

La librairie Hachette avait reproduit, dans une Histoire de France de A. Malet, sans autorisation des héritiers des

(1) PATAILLE 1873. 46.

auteurs, trois tableaux, l'un de Corot, le *Bain de Diane*, l'autre de Sisley, *Effet de Neige*, le troisième *Bonjour M. Courbet*, de Courbet, et trois sculptures de Rodin le *Penseur*, la *Porte de l'Enfer* et *Saint-Jean Baptiste*, appartenant au Musée Rodin.

Son directeur M. Bénédite et les héritiers assignèrent les administrateurs de la maison Hachette pour contrefaçon en police correctionnelle : ceux-ci se portèrent reconventionnellement demandeurs.

Les parties civiles avaient soutenu que, contrairement à l'arrêt des Chambres réunies de 1942, la vente d'une œuvre d'art ne comportait pas la cession du droit de reproduction, ce qui ne pouvait plus être mis en question à partir de la promulgation de la loi de 1910.

Sur la recevabilité, les prévenus avaient fait plaider que cette loi n'avait pas d'effet rétroactif et que la vente sans restriction de ces œuvres par leurs auteurs, antérieurement à sa promulgation, avait eu pour résultat de les dépouiller de leur droit de reproduction, et par conséquent, de rendre irrecevable l'action de leurs héritiers.

Les prévenus soutenaient, au fond, que les reproductions qu'ils avaient faites devaient être assimilées à des citations, parce qu'elles faisaient corps avec l'ouvrage, à l'appui de son contexte.

Par jugement du 13 décembre 1923, le Tribunal avait acquitté les prévenus, et condamné les héritiers en 10.000 fr. de dommages-intérêts pour abus de citation directe.

La Cour rendit un arrêt confirmant le jugement, en ce qu'il acquittait les prévenus, mais, estimant sans doute qu'il était excessif de condamner les parties civiles, seulement coupables d'avoir essayé de faire valoir leurs droits, elle réforma le jugement sur ce point, par la raison « que la loi laisse aux artistes ou à leurs ayants droit la faculté d'opter entre la voie civile et la voie correctionnelle, et que les conditions dans lesquelles l'action a été engagée n'établissent pas suffi-

samment qu'il y ait eu, comme l'ont affirmé les premiers juges, un abus certain du droit de citation directe. »

Statuant sur l'interprétation de la loi de 1910, à propos de la reproduction des tableaux, l'arrêt s'exprime ainsi :

« Considérant il est vrai que, depuis la promulgation de loi du 9 avril 1910, la vente n'a plus pour conséquence d'entraîner, en ce qui concerne le droit de reproduction, l'application rigoureuse des privilèges qui régissent le contrat de vente d'après le Code civil ;

« Qu'en effet, l'article unique de cette loi porte que l'aliénation d'une œuvre d'art n'entraîne pas, à moins de convention contraire, l'aliénation du droit de reproduction, mais que les ventes consenties par Corot, Sisley et Courbet remontent à une date antérieure à la promulgation de cette loi, qui n'a aucun effet rétroactif ;

« Qu'en effet, la loi du 9 avril 1910, ne peut être considérée comme une loi interprétative ; que pour ce motif, ainsi qu'il résulte des travaux préparatoires, on n'a pas inscrit, comme inutiles, les mots qu'on avait proposé d'ajouter dans son article unique : « à partir de la promulgation de la présente loi ».

A propos de la reproduction des trois œuvres de Rodin, l'arrêt disait :

« Que de tels spécimens, surtout s'agissant d'œuvres de la sculpture... ne peuvent être considérés comme des reproductions au sens propre du mot ;

« Que la publication de ces spécimens dans un ouvrage qui constitue, non un album reproduisant les productions, soit d'un artiste, soit d'une école ou d'une catégorie d'artistes, mais un livre d'enseignement général de l'histoire de France, a le même caractère que la reproduction de quelques lignes d'un écrivain dont on voudrait apprécier la manière ou le style... »

Les héritiers des auteurs se pourvurent en cassation : la Chambre criminelle rejeta leur pourvoi par arrêt du 19 mars 1926 :

« La Cour :

« Attendu que si, depuis la promulgation de la loi du 9 avril

1910, l'aliénation d'une œuvre d'art n'entraîne pas, à moins d'une convention contraire, l'aliénation du droit de reproduction, il en était autrement sous l'empire de la législation antérieure à ladite loi ;

« Que d'après les dispositions du Code civil, la vente, faite sans réserve, transmet à l'acquéreur la pleine et absolue propriété de la chose vendue, avec tous ses accessoires, avec tous les droits et avantages qui s'y rattachent ou en dépendent ;

« Que par application à cette règle, le droit de reproduire un tableau par la gravure était compris, avant la loi de 1910, au nombre des droits et facultés que transmettait à l'acquéreur une vente sans réserves... :

« Attendu qu'en déclarant que cette loi n'avait ni un effet rétroactif, ni un caractère interprétatif, et en décidant par suite... que les peintres Corot, Courbet et Sisley s'étaient dessaisis du droit de reproduire leurs tableaux au profit de leurs acquéreurs, et n'avaient pu transmettre ledit droit à leurs héritiers, la Cour d'appel de Paris n'a commis aucune violation de la loi...

« Attendu que le Tribunal correctionnel de la Seine a constaté souverainement que les trois reproductions incriminées (des œuvres de Rodin) presque microscopiques, faisaient corps avec le texte dans lequel elles étaient insérées, ne pouvaient en être séparées, étaient inutilisables et sans aucune valeur en dehors de l'ouvrage auquel elles étaient incorporées ;

« Que la Cour d'appel de Paris, en s'appropriant ces constatations, ajoute que les auteurs de la *Nouvelle Histoire de France* y avaient inséré... afin de donner une notion de l'histoire de l'art, quelques esquisses des œuvres de peinture et de sculpture des différentes époques...

« Qu'il ressort de l'ensemble de ces constatations que les illustrations incriminées font corps avec le texte de l'ouvrage, dans lequel elles n'ont été insérées qu'à titre de témoignage documentaire ;

« Attendu que l'arrêt attaqué a pu déduire des constatations ci-dessus que les reproductions incriminées ne constituent pas des contrefaçons...

« Rejette (1). »

(1) *Gazette du Palais*, 21 avril 1926.

Les deux raisons pour lesquelles l'arrêt de la Cour de Paris, confirmé par celui de la Cour de cassation, a acquitté les prévenus, sont également inadmissibles.

La première, c'est l'interprétation de la loi de 1793 : selon l'arrêt des Chambres Réunies en 1842, le droit de reproduction serait un accessoire du tableau vendu.

Admettons, pour le moment, que la loi du 9 avril 1910 ne soit pas une loi interprétative et qu'elle n'ait pas d'effet rétroactif : restons sur le terrain de la loi de 1793.

Voyons si le texte de son article 1 autorise cette interprétation :

Reprenons ce texte :

« ... Les peintres et dessinateurs, qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit exclusif

« de vendre, de faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République,

« et d'en céder la propriété en tout ou en partie ».

Ce texte est bien clair : il donne aux peintres deux droits :

a) le premier : le droit exclusif de reproduction (1) de leurs œuvres par la gravure. Le législateur considère évidemment ce droit comme le plus important, puisqu'il le place le premier, avant le second. (Il faut s'excuser de préférer cette lapalissade, mais on y est contraint par cette jurisprudence.)

Pourquoi le législateur considère-t-il ce droit comme le plus important ? Parce qu'il est le plus fructueux. Le législateur de 1793 n'ignore pas que la vente des gravures et estampes rapporte beaucoup plus que la vente de l'œuvre originale : il a sous les yeux l'exemple de Greuze, son contemporain, qui a réalisé une véritable fortune par la vente des gravures faites d'après ses tableaux, bien plus que par celle des tableaux eux-mêmes.

(1) Nous employons encore ici le mot « reproduction » pour nous conformer à l'usage en cette matière, alors que le mot exact serait « adaptation ».

Il en a été de même dans la suite : la vente de la gravure de la *Bataille d'Austerlitz* de Gros, a rapporté 200.000 francs alors que celle du tableau n'avait rapporté que 40.000 francs, Léopold Robert a vendu, en un an, un million d'exemplaires de ses *Moissonneurs*, dont l'original avait été payé 8.000 francs.

b) Le second droit donné par la loi est celui de céder la propriété de leurs œuvres en tout ou en partie.

C'est le droit commun.

Ainsi, la loi établit deux droits différents, exactement délimités. Rien ne permet de dire qu'elle a fait du premier l'accessoire du second : on peut même inférer de la position qu'elle leur donne dans son texte, qu'elle a fait du second l'accessoire du premier, tout au moins en ce qui concerne les œuvres des « auteurs d'écrits en tout genre et des compositeurs de musique », qu'elle mentionne avant les peintres, pour lesquels la vente du manuscrit, sans valeur véritable par lui-même, n'est évidemment que l'accessoire de la cession du droit d'exploiter l'ouvrage littéraire ou musical.

L'interprétation de la Cour de cassation est donc nettement contraire au texte de la loi de 1793.

D'où vient alors son erreur en 1926 ? De son erreur de 1842. D'où vient l'erreur de 1842 ? Du réquisitoire de Dupin. Dupin n'a pas interprété la loi de 1793 qui créait le droit de reproduction : il a interprété le droit romain qui l'avait totalement ignoré (1). Il a eu soin de le marquer lui-même en fusionnant dans une formule de son cru : *De rerum divisione et acquirendo ipsarum modo*, le Titre I du Livre II des Institutes de Justinien : *De rerum divisione*, avec le Titre I du Livre XLI du Digeste : *De acquirendo rerum dominio*.

Cette interprétation était donc saugrenue : elle fut cependant adoptée par les Chambres Réunies, qui ont appliqué à l'espèce les principes de la vente posés par le droit romain, en perdant complètement de vue que la loi de 1793 était

(1) Voir tome I, page 47.

une loi spéciale, exorbitante du droit commun, ce qu'avait pourtant constaté la Chambre criminelle.

Toutes les lois étrangères ont reconnu successivement que ce droit personnel de reproduction était indépendant du droit de propriété sur l'œuvre d'art : lois allemande (7 janvier 1909), autrichienne (26 décembre 1895), belge (22 mars 1886), brésilienne (1^{er} août 1898), danoise (19 décembre 1902), espagnole (10 janvier 1879), hongroise (4 mai 1884), italienne (19 septembre 1882), luxembourgeoise (10 mai 1898), mexicaine (Code civil de 1884, art. 1198), monégasque (3 juin 1896), norvégienne (4 juillet 1893), suédoise (18 mai 1897), suisse (23 avril 1883).

Aux Etats-Unis la loi est muette, mais un jugement de la Cour suprême (2 décembre 1907) a tranché la question en faveur de l'artiste, de même que le Tribunal mixte du Caire (16 mai 1896).

Les jurisconsultes les plus éminents depuis Renouard jusqu'à Vaunois en passant par Troplong, Blanc, Gastambide, Le Senne, Pouillet, Maillard, ont condamné cette conception du droit de reproduction accessoire de la propriété de l'œuvre.

M. Vaunois en a relevé une des conséquences absurdes :

« Dans le système de la Cour de Cassation, le droit de reproduction devrait s'attacher comme un accessoire, aussi bien aux répétitions restées dans l'atelier qu'à l'œuvre pendue dans la galerie... »

« On attribue la propriété artistique, à la fois, à l'auteur qui a conservé l'esquisse, à l'acheteur qui a payé le tableau, à chacun des amateurs qui se sont fait céder un dessin ou une répétition.

« Léopold Robert a reproduit quatorze fois « Une Femme de Brigand veillant sur le sommeil de son mari ». Van Dyck a fait trente-sept portraits de Charles I^{er}.

« Voit-on un droit qui pourrait être exercé concurremment par trente-sept acheteurs ? Se figure-t-on trente-sept graveurs, travaillant peut-être à la fois à l'insu l'un de l'autre, à se roïner réciproquement, et trente-sept reproductions, qui ne seraient pas avouées

par l'auteur, travestiraient son œuvre et compromettraient son nom ? (4) »

Depuis la Convention de Berne, une nouvelle conséquence aussi absurde s'est ajoutée à celle-ci :

Supposons qu'un peintre français vende un tableau, sans formuler de réserves, à un amateur étranger ressortissant d'un des Etats unionistes :

Si l'acheteur étranger vend le droit de reproduction à un ressortissant d'un de ces Etats, le peintre français aura le droit de faire saisir les reproductions et de le poursuivre pour contrefaçon dans tous les pays de l'Union — sauf en France.

Si le peintre vend le droit de reproduction en France, l'acheteur étranger aura le droit de faire saisir les gravures et de le poursuivre pour contrefaçon (2).

Enfin, à la date de cet arrêt, — 1926, — le droit moral est unanimement reconnu par la doctrine et la jurisprudence, — même en France, et plusieurs lois étrangères.

Si le droit personnel de reproduction, — qui comprend aussi bien le droit moral que le droit pécuniaire, — est un accessoire de la chose vendue, l'artiste, qui l'a aliénée sans réserves, est aussi bien irrecevable à défendre son droit moral que son droit pécuniaire, ainsi que l'a déclaré l'arrêt de la Cour de Paris dans l'affaire Clésinger (3).

Cependant, par cette interprétation, la Cour de Cassation consacre la théorie de cet arrêt qui est la négation du droit moral.

Pour décider que la loi de 1910 n'était pas interprétative de celle de 1793, l'arrêt de la Cour de Paris fait état d'un amendement proposant d'ajouter au texte de la loi les mots : « à partir de la promulgation de la présente loi » ; l'auteur

(1) De la propriété artistique en droit français.

(2) Voir la note très complète de DALLOZ, 1911. 4. 32.

(3) Voir *supra* : l'affaire Clésinger.

de l'amendement l'aurait retiré comme inutile. Mais rien ne dit que, si cet amendement avait été mis aux voix, il aurait été voté. Il est même permis de penser qu'il ne l'aurait pas été. Quoi qu'il en soit, ces mots ne figurent pas dans la loi, il n'y a donc pas lieu d'en tenir compte.

D'autre part, lorsque la Cour de Paris, et la Cour de Cassation après elle, ont déclaré que la loi de 1910 n'était pas une loi interprétative de celle 1793, il semble bien qu'elles ont commis une erreur.

En effet, *la loi de 1910 n'accorde aucun nouveau droit à l'artiste* : en déclarant que l'aliénation d'une œuvre d'art n'entraîne pas l'aliénation du droit de reproduction, elle se borne à constater l'existence de ce droit, et à déclarer que l'aliénation n'entraîne pas les conséquences que la jurisprudence en tirait.

Si la loi avait entendu donner un nouveau droit à l'auteur et non lui reconnaître un droit préexistant, son texte aurait dit : « l'aliénation de l'œuvre d'art n'entraîne plus celle du droit de reproduction », texte qui, en effet, aurait accordé un nouveau droit à l'artiste.

Dès l'instant que le texte de la loi ne confère pas de droit nouveau à l'auteur, et qu'elle a pour objet de revenir sur une jurisprudence, *elle est nécessairement une loi interprétative*.

Si elle est une loi interprétative, on ne peut pas dire qu'elle aurait un effet rétroactif ; en effet, si la loi de 1793, n'a pas fait du droit de reproduction un accessoire de l'objet d'art vendu, comme l'avait constaté la Chambre criminelle dès 1841 ; si c'est à tort que la jurisprudence en a tiré cette conséquence, les acquéreurs de la chose n'ont pas légalement acquis le droit de reproduction, et la constatation de cette illégalité n'a pas pour conséquence de donner un caractère rétroactif à la loi : elle a simplement pour résultat de faire cesser une spoliation illégale.

Toutes ces évidences avaient cependant été rappelées au cours des travaux préparatoires de la loi du 9 avril 1910.

M. Couyba, auteur de la proposition déposée au Sénat, écrivait :

« Depuis longtemps, on a reconnu et proclamé que la création d'une œuvre d'art donne à ses auteurs *deux droits distincts* : l'un portant sur l'objet matériel, qui a réalisé la conception de l'artiste, l'autre consistant dans la reproduction de l'œuvre originale par un procédé quelconque.

« Le premier de ces droits est un droit de propriété ordinaire régi par la loi commune ; le second, désigné sous le nom de *propriété artistique*, ou, plus généralement aujourd'hui, sous celui de *droit d'auteur*, est un droit incorporel d'une nature particulière qui, par suite, doit être régi par une législation spéciale.

« Ces deux droits sont *absolument indépendants l'un de l'autre*, et de l'avis de tous les juristes... puisque toutes les législations modernes ont sanctionné cette indépendance par un texte législatif » (1).

M. Théodore Reinach, rapporteur de la proposition à la Chambre des Députés, écrivait :

« ... L'analyse nous a montré que le droit de reproduction consacré par le législateur de 1793, soit qu'on lui attribue des racines en quelque sorte naturelles, soit qu'on y voit simplement un privilège créé par la loi dans l'intérêt des arts, — est essentiellement distinct du droit de propriété sur l'objet matériel qui constitue « l'original » de l'œuvre d'art.

« Il n'y a pas là un droit principal et un droit accessoire, *mais deux droits principaux*, dont, tantôt l'un, tantôt l'autre, est le plus important, et qui peuvent reposer ou non sur la tête de la même personne » (2).

En interprétant la loi de 1793 dans sa lettre et dans son esprit, à propos de la loi de 1910, la Chambre Criminelle avait l'occasion de revenir sur la jurisprudence créée par

(1) Rapport n° 3156 annexé au procès-verbal de la séance du 1^{er} mars 1910.

(2) Rapport n° 196. Annexé au procès-verbal de la séance du 16 mars 1909.

l'arrêt de 1842, en adoptant sa propre jurisprudence de l'arrêt de 1841 : il est regrettable qu'elle n'ait pas cru devoir le faire.

N'arrive-t-il pas à la Cour de Cassation de rendre dans d'autres questions les arrêts les plus opposés dans des espèces identiques ? Les Arrêts de Règlement n'ont-ils pas été expressément condamnés ? Pourquoi, dès lors, s'être entêtée contre l'équité, contre la quasi-unanimité de la doctrine et des lois étrangères, dans une interprétation qui aboutit aux conséquences que nous avons signalées ?

..

La Cour de Paris a prononcé l'acquiescement des administrateurs de la maison Hachette pour une seconde raison, adoptée par la Cour de Cassation : « les reproductions incriminées avaient le même caractère que les reproductions de quelques lignes d'un écrivain dont on voudrait apprécier la manière ou le style ».

Cette assimilation de la reproduction d'une œuvre, *dans son intégralité*, à quelques lignes d'un texte littéraire n'est justifiée ni par la loi interne, ni par la Convention de Berne, ni par la doctrine : elle est purement arbitraire.

Si on admet que toute reproduction est licite lorsqu'elle *fait corps* avec le texte d'un ouvrage, cela peut mener loin : sous prétexte d'étudier l'œuvre d'un artiste, par exemple, n'importe qui pourra reproduire tout ou partie de ses œuvres sans son autorisation et sans lui verser de redevances : C'est la suppression du droit de reproduction chaque fois que la reproduction ne sera pas isolée d'un texte.

Pour le supprimer complètement, la Cour de Cassation n'a plus qu'à décider, comme elle l'a fait dans l'affaire Spont, pour les reproductions littéraires, que l'artiste ne pouvant pas justifier d'un préjudice matériel résultant d'une reproduction illicite, est irrecevable à demander des dommages-intérêts.

LE DROIT D'ADAPTATION

Le droit d'adaptation a pris une importance considérable au XIX^e siècle par les innombrables pièces de théâtre, qui ont été tirées de romans, et, au XX^e, par les œuvres cinématographiques tirées, soit de romans, soit d'ouvrages dramatiques.

Jusqu'ici, la radiophonie n'a donné lieu qu'à des adaptations de pièces de théâtre si rudimentaires qu'on ne peut les assimiler, même de loin, à celles du cinématographe, mais il n'est pas défendu de penser que de véritables adaptations seront effectuées dans l'avenir, spécialement en vue de la radio-diffusion, lorsque la télévision aura été associée à la radiophonie.

A la fin du XVIII^e siècle, on ne soupçonnait même pas le droit d'adaptation. Nous savons par les *Mémoires* de Da Ponte, l'auteur du livret des *Noces de Figaro*, comment cet opéra fut conçu par Mozart.

« Causant un jour avec Mozart, il me demanda si je pouvais mettre en opéra la comédie de Beaumarchais.

« Je me mis à l'œuvre... Au fur et à mesure que j'écrivais les paroles, Mozart en composait la musique. »

Ni Mozart, ni Da Ponte, n'avaient pensé un instant à demander une autorisation quelconque à Beaumarchais, — à qui il ne vint pas non plus l'idée de se plaindre de la transposition de sa comédie en opéra.

Il en fut de même lorsque Goethe mit à la scène, dans son drame *Clavijo*, tout un passage des *Mémoires* de Beaumarchais contre le conseiller Goëzman.

Une pareille désinvolture ne serait plus excusable de nos jours : Mozart, Da Ponte et Goethe seraient tenus de demander à Beaumarchais l'autorisation d'adapter ses œuvres.

Ce faisant, ils auraient d'ailleurs acquis sur les œuvres dérivées, nées de leurs adaptations, le droit d'auteur comprenant le droit moral et le droit pécuniaire, sans que cette acquisition ait pu dépouiller Beaumarchais de son droit d'auteur partiel sur ces œuvres dérivées, droit né de la transposition des éléments immatériels de fond de ses œuvres originales.

Les lois françaises sont muettes sur le droit d'adaptation.

La Convention de Berne ne le définit pas : par contre, elle emploie à tort le mot « adaptation » pour désigner l'enregistrement par des instruments mécaniques de morceaux de musique destinés à des exécutions.

Cependant, il semble évident que, par son article 2, elle protège les « adaptations » au sens le plus large du mot, comme les œuvres originales.

Comme la Convention de Berne, les lois nationales récentes, telles que la loi italienne, protègent les ouvrages de seconde main, « sans préjudice des droits existant sur l'œuvre originale », par conséquent reconnaissent la permanence dans l'œuvre dérivée, des droits de l'auteur de l'œuvre originale.

Pourtant, à partir du moment où l'autorisation d'adapter est accordée, ni les conventions internationales, ni les lois étrangères ne règlent les rapports de l'auteur de l'œuvre originale et de l'auteur de l'œuvre dérivée, notamment au point de vue de l'exercice du droit moral.

En concédant à l'auteur de l'œuvre dérivée, le droit d'adapter à un autre art, l'œuvre originale, l'auteur de celle-ci lui a concédé la faculté de se créer un droit pécuniaire sur l'œuvre dérivée.

Cette concession du droit pécuniaire peut avoir été faite sans limitation de durée, ou pour un temps limité, avec ou sans exclusivité, c'est-à-dire en s'interdisant, ou en se réservant le droit d'autoriser un autre auteur à adapter l'œuvre

originaires par la création d'une œuvre dérivée. Cette concession a pu être faite moyennant le paiement d'une somme déterminée, de redevances fixes, ou de pourcentages, soit sur les bénéfices d'exploitation de l'œuvre dérivée.

Le contrat qui fixera ces conditions ne donnera généralement pas lieu à des contestations de quelque importance et les tribunaux ou des arbitres pourront trancher ces conflits sans grande difficulté.

*
**

Au contraire, l'exercice du droit moral sera plus délicat à régler : il s'agit surtout de déterminer ce que le droit moral de l'auteur de l'œuvre dérivée aura laissé subsister du droit moral de l'auteur de l'œuvre originale, et par conséquent de délimiter son champ d'application.

Nous croyons que le champ d'application subsiste dans toute la mesure où les éléments immatériels *de fond* de l'œuvre originale *doivent* se retrouver dans l'œuvre dérivée.

Prenons un exemple :

Mérimée est l'auteur d'un roman : *Carmen*. Il a autorisé Meilhac, Halévy et Bizet à adapter ce roman à l'opéra. Dans quelle mesure le droit moral de Mérimée a-t-il subsisté dans cet opéra ?

Toutes les parties du droit moral s'exerçant sur l'édition, la reproduction, la représentation, l'exécution de l'œuvre nouvelle, telles que la présentation matérielle du livret et de la partition, la date de leur publication, le choix des artistes ou d'un traducteur, sont évidemment du domaine du droit moral des auteurs de l'opéra, — parce que ce sont des conditions *de forme* de sa production.

Mérimée n'aurait pas pu se plaindre de la forme du dialogue écrit par les librettistes, ou de la musique du compositeur : par le seul fait qu'il les a autorisés à transposer son œuvre sur la scène, il a implicitement consenti à toutes les modifications ou additions *de forme* nécessitées par cette

transposition de son œuvre dans un art différent : il a fait confiance au talent de ces auteurs.

Il n'aurait donc pu se plaindre de la violation de son droit moral que dans la mesure où cette confiance aurait été trahie, dans la mesure où cette trahison aurait résulté d'une modification des éléments immatériels *de fond* de son œuvre, intrigue, caractère des personnages, atmosphère de temps ou de lieu où ils évoluent, parce que cette trahison aurait rejailli sur son œuvre, et aurait pu nuire à son roman dans l'esprit du public — notamment par une impression pouvant résulter de l'identité de titre et du sujet des deux ouvrages.

Donc, lorsqu'il s'élève un conflit entre le droit moral de l'auteur de l'œuvre originale et le droit moral de l'auteur de l'œuvre dérivée, c'est dans cette mesure, mais dans cette mesure seule, qu'il faut apprécier la violation du droit moral de l'auteur de l'œuvre originale.

*
**

Tout ce qui vient d'être dit à propos de l'adaptation d'un roman à la scène s'applique également à toute autre adaptation d'une œuvre d'un art dans un autre, à une situation inverse, par exemple, c'est-à-dire à la transposition d'un drame en roman, ou à l'adaptation d'un roman ou d'une comédie à la cinématographie ⁽¹⁾ et éventuellement à la radiodiffusion.

*
**

Jusqu'ici, les différentes lois nationales, les conventions internationales et les jurisprudences qui les ont interprétées et appliquées, n'ont pas envisagé, à notre connaissance, la transposition dans un art figuratif de tout ou partie d'une œuvre littéraire.

Cependant d'innombrables ouvrages de peinture, de gravure, de sculpture, ont transporté sur la toile et le papier, ou

(1) Voir *infra* : « la Cinématographie ».

dans le marbre et le bronze, des scènes entières des chefs-d'œuvre de l'Antiquité.

L'art des xviii^e, xviii^e siècles a emprunté des passages à l'*Iliade*, à l'*Odyssée*, à l'*Enéide*, à la Bible. Au xix^e siècle, nos plus grands écrivains ont inspiré peintres et sculpteurs. A aucun de ceux-ci ces écrivains ou leurs héritiers ne se sont avisés de revendiquer un droit quelconque sur ces adaptations.

Sans doute, ont-ils considéré que les arts figuratifs étaient tellement différents de la littérature, que l'œuvre dérivée n'avait que des rapports si lointains avec l'œuvre originale, en raison de la différence de leurs techniques, qu'il n'était pas possible de faire entre les deux œuvres des rapprochements suffisants pour que la première ait pu conférer à son auteur un droit quelconque sur la seconde.

La question se posera peut-être un jour...

Les œuvres « tirées ».

La question devient beaucoup plus délicate, lorsque l'œuvre dérivée n'est pas une adaptation, plus ou moins complète, de l'œuvre originale, lorsque la première a seulement été « tirée » de la seconde, c'est-à-dire lorsqu'elle n'en reproduit qu'une partie, plus ou moins considérable.

Prenons encore pour exemple une autre œuvre de Mérimée : la *Chronique du Règne de Charles IX*. Planard et Hérold en ont « tiré » un opéra-comique : le *Pré aux Clercs*, mais en ne lui empruntant que certains épisodes, quelques personnages, l'époque où ceux-ci ont vécu, l'atmosphère morale et le cadre dans lesquels ils ont évolué.

Les auteurs de l'opéra-comique ont changé le titre, ajouté des personnages ; ils en ont supprimé d'autres ; ils ont créé une action et des péripéties absolument différentes.

On ne retrouve pas, dans l'ouvrage dérivé, l'ensemble des éléments immatériels de l'ouvrage primitif, qui en constitue l'armature. Les auteurs de l'opéra-comique n'ont pas

entendu en effet « adapter » le roman à la scène, puisqu'ils en ont supprimé les principaux éléments pour en créer d'autres ; et, dans ce qu'ils ont conservé, on reconnaît certains éléments à la disposition de tous, puisqu'ils se trouvent dans l'histoire de France.

Cependant, il est incontestable qu'ils se sont inspirés de la *Chronique*, sans laquelle ils n'auraient très vraisemblablement pas composé leur opéra-comique.

Le droit moral de Mérimée peut donc s'exercer encore sur l'opéra-comique, puisque, sans la *Chronique*, celui-ci n'existerait pas, — mais singulièrement restreint, et, selon nous, limité à la reconnaissance par Planard et Hérold que leur ouvrage a été tiré de celui de Mérimée, qui, d'ailleurs, aurait eu incontestablement le droit d'exiger, en vertu de son droit pécuniaire, une participation dans les redevances produites par l'exploitation du *Pré aux Clercs*.

LE DROIT DE TRADUCTION

Comme la cession du droit d'adaptation, la cession du droit de traduction implique, pour le traducteur, l'obligation de respecter les éléments *de fond* de l'œuvre traduite, c'est-à-dire d'épouser et de rendre, aussi étroitement que possible, les idées exprimées dans l'œuvre originale.

C'est une tâche si difficile qu'elle a donné naissance à cet adage italien « *traduttore, traditore* ».

Heureusement, il se trouve souvent en défaut, et l'un des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature en fournit un exemple : Gérard de Nerval avait si bien traduit le *Faust* de Goethe que celui-ci lui écrivit : « Je ne me suis jamais mieux compris qu'en vous lisant » (1).

Et ce n'était pas un simple compliment, plus ou moins sincère, de la part du grand homme, car dans ses entre-

(1) Rapporté par Théophile Gautier dans sa notice sur Gérard de Nerval, en tête de l'édition de sa traduction de *Faust*. Edition Calmann Lévy. Paris sans date.

tiens avec Eckermann, il lui disait le 3 janvier 1830 : « Je n'aime plus lire le *Faust* en allemand, mais dans cette traduction française ; tout agit avec fraîcheur et vivacité... »

Quel hommage à un traducteur !

En France.

La loi française est muette sur le droit de traduction, mais notre jurisprudence a toujours considéré que l'édition ou la représentation d'un ouvrage, bien que faite dans une langue différente de celle dans laquelle il avait été écrit, n'en constituait pas moins une reproduction de cet ouvrage, et comme telle, entraînait la protection des Tribunaux.

En 1850, Lumley, directeur du Théâtre Italien de Paris, représentait, sous le titre *La Figlia del Regimento*, une traduction italienne de la *Fille du Regiment*.

Bayard, auteur du livret et les héritiers de Donizetti, auteur de la musique, lui réclamèrent le paiement des honoraires d'auteur. Lumley refusa, prétendant que cette traduction constituait une œuvre nouvelle, dont la représentation n'entraînait le paiement d'aucunes redevances.

Assigné devant le Tribunal de la Seine, il fut condamné à les payer, par jugement du 17 avril 1851. Un arrêt de la Cour de Paris du 26 janvier 1852 confirmait le jugement.

Lumley se pourvut en cassation pour violation et fausse application des articles 1 et 2 de la loi de 1793.

Le pourvoi soutenait que la loi ne protégeait que l'écrit lui-même, tel qu'il avait été composé par l'auteur, et qu'en cas de traduction, on ne pouvait prétendre qu'il y avait identité entre l'œuvre originale et la traduction.

Il ajoutait que la loi a voulu que l'on ne put enlever à l'auteur le fruit de son travail : or il est évident que l'auteur d'un livre s'adresse à une autre catégorie de lecteurs que la traduction : l'ouvrage original sera lu par ceux qui entendent la langue dans laquelle il a été écrit ; l'ouvrage traduit aura pour lecteurs ceux qui ne pourront pas le lire dans la

langue originale, par conséquent l'intérêt pécuniaire n'est pas lésé par la traduction.

L'arrêt de la Chambre des Requetes du 19 janvier 1853 faisait justice de ce sophisme et replaçait la question sur son véritable terrain, l'application des lois de 1791 :

« La Cour :

« Attendu qu'aux termes de la loi du 18 janvier 1791 les ouvrages des auteurs vivants ne peuvent être représentés sur aucun théâtre public sans le consentement formel et par écrit des auteurs ;

« Attendu qu'il est établi en fait, par l'arrêt attaqué, que l'opéra intitulé *la Figlia del Regimento*, représenté par Lumley sur le Théâtre Italien, est le même que celui qui a été écrit et composé pour le Théâtre de l'Opéra-Comique par Donizetti pour la musique sous le titre de la *Fille du Regiment* ;

« Qu'il est de plus constaté que la musique de Donizetti a été transportée au Théâtre Italien telle qu'elle est sortie des mains du compositeur ;

« Que, quant aux paroles, la traduction du français en italien ne met entre les deux pièces qu'une différence insignifiante ;

« Qu'il suit de là que la reproduction matérielle faite par Lumley de l'œuvre des sieurs Bayard et Donizetti, sans le consentement de ceux-ci, constitue une atteinte formelle à la propriété des auteurs et une infraction à la loi précitée ;

« Qu'en condamnant dans ces circonstances, Lumley à réparer le préjudice qu'il a causé, l'arrêt attaqué s'est conformé à la loi ;

« Rejette » (1).

L'affaire d'Anne Boleyn.

Comme tous les autres droits reconnus aux auteurs, le droit de traduction comprend le droit pécuniaire et le droit moral.

C'est précisément à l'occasion de la traduction d'un livre anglais, que la jurisprudence française a, pour la première fois, reconnu explicitement le droit moral en le qualifiant.

(1) Sirey, 1853. 1. 34.

M. Friedmann était l'auteur d'un ouvrage en deux volumes sur *Anne Boleyn* écrit en anglais. Voyageant en Angleterre, le Père du Lac, de la Compagnie de Jésus, l'avait acheté à la devanture d'un libraire, l'avait lu, et y avait pris grand intérêt parce que l'auteur avait donné, pour point de départ du Protestantisme anglican, l'amour d'Henri VIII pour Anne Boleyn.

Le P. du Lac s'était adressé à un professeur d'anglais de l'Université, M. Ligné-Philippon, pour en faire la traduction : celui-ci avait obtenu l'autorisation de M. Friedmann. Lorsqu'elle fut terminée, M. Ligné-Philippon livra sa traduction au P. du Lac, qui éprouva le besoin de la faire amender par M. Dauphin-Meunier, qui ne savait pas l'anglais.

Lorsque M. Friedmann eut pris connaissance de la traduction, ainsi revue et éditée à la librairie Fontemoing, par les soins du P. du Lac, il constata que l'esprit, dans lequel cette traduction avait été rédigée, différait totalement de celui dans lequel il avait écrit son ouvrage : c'est ainsi notamment, que les protestants y sont toujours appelés « les hérétiques » ; que Anne Boleyn, qu'il désigne sous le vocable « la Reine » est appelée d'abord « la favorite » et ensuite « la concubine » ; que le premier volume a pour sous-titre « Vers le Schisme » et le second volume « Après le Schisme ».

M. Friedmann, — qui est protestant, — n'admit pas ces altérations de sa pensée.

Il assigna MM. Ligné-Philippon, Dauphin-Meunier et Fontemoing devant le Tribunal de la Seine, pour faire insérer en tête de chacun des volumes, qui pourraient être trouvés, une note rectificative contenant le jugement à intervenir, et réclamer à chacun 500 francs de dommages-intérêts.

M. Ligné-Philippon appela le P. du Lac en garantie.

Le Tribunal rendit le 20 février 1908 un jugement dans lequel on lit :

« Attendu que Friedmann se plaint avec raison de l'infidélité de la traduction de son livre *Lady Anne Boleyn* ;

« Qu'en vertu du droit de *propriété morale* qu'il possède sur son œuvre, il est bien fondé à demander réparation du préjudice qui lui a été causé ;

« Attendu que la traduction infidèle de l'ouvrage est due à la triple collaboration de Ligné-Philippon, de Dauphin-Meunier et de Fontemoing ; qu'il constitue à la charge de ces trois personnes une faute commune à l'égard de Friedmann ;

« Attendu qu'il reste à examiner l'appel en garantie que Ligné-Philippon a introduit contre du Lac ;

« Attendu qu'il résulte des documents de la cause que c'est le Père du Lac qui, de ses deniers, et moyennant le prix de 1.000 francs, a fait traduire en 1894 par Ligné-Philippon l'œuvre de Friedmann ;

« Que c'est lui encore qui, en 1902, moyennant le prix de 1.000 francs, a chargé Dauphin-Meunier de remanier cette traduction originale ;

« Qu'il a abusivement mis Ligné-Philippon hors d'état, lors de la correction des épreuves, de vérifier à l'aide de son propre manuscrit qu'il détenait, si le travail de Dauphin-Meunier était fidèle et correct ;

« Qu'il a participé à cette dernière œuvre, l'a voulue, inspirée, dirigée, payée, et a ainsi contribué personnellement à substituer à la traduction de Ligné-Philippon une adaptation des plus fantaisistes ;

« Attendu que tout cet ensemble d'agissements justifie la demande en garantie introduite par Ligné-Philippon contre du Lac ;

« Par ces motifs :

« Condamne Fontemoing, Ligné-Philippon et Dauphin-Meunier, à l'insertion par extrait, dans chacun des volumes existant qui pourraient être trouvés, du présent jugement ;

« Condamne Dauphin-Meunier, Fontemoing et Ligné-Philippon à payer à Friedmann à titre de dommages-intérêts, le premier la somme de 500 francs et chacun des deux autres à celle de 250 francs ;

« Condamne du Lac à garantir et indemniser Ligné-Philippon de la généralité des condamnations contre lui prononcées en principal, accessoires et frais. »

Pataille fait suivre le jugement de la note suivante :

« Le jugement rapporté est des plus intéressants en ce que, pour la première fois à notre connaissance, il fait, en matière de

propriété littéraire une application nette et directe de la théorie du Droit moral dont, à différentes reprises, se sont inspirées des décisions judiciaires spécialement en matière artistique.

« On remarquera en effet que, le droit de traduction étant tombé dans le domaine public, par application de l'article 5 de la Convention de Berne, c'est uniquement sur le *droit de propriété morale* que l'auteur conserve sur son œuvre, même après l'aliénation totale de ses droits sur celle-ci, que le Tribunal a fondé les condamnations qu'il a prononcées.

« Sans doute, l'atteinte portée à ce droit spécial eut trouvé sa sanction suffisante dans le principe si général de l'article 1382 du Code civil. Mais il est important de signaler que les juges aient cru ne pas devoir se borner à constater une faute commise et un préjudice causé, mais qu'ils aient tenu à qualifier la nature juridique du droit lésé. » (1)

Ce jugement n'ayant pas été frappé d'appel est passé en force de chose jugée.

Les lois étrangères et les conventions internationales.

Au XVIII^e siècle, le droit de traduction n'existait pas. Le Code pour les Etats Prussiens le dénie formellement :

« Article 1027. — Les traductions sont considérées relativement au droit d'édition, comme des ouvrages nouveaux.

« Article 1028. — Une version nouvelle donnée par un autre traducteur n'est pas une contrefaçon d'une précédente. »

Pendant toute la première moitié du XIX^e siècle les législations étrangères considéraient toutes, en principe, que la traduction d'un ouvrage, déjà publié, ne constituait pas une contrefaçon : cependant, quelques exceptions étaient apportées à ce principe :

Aux termes de l'article 4 de la loi prussienne de 1838, ne

(1) Pataille, 1908. 273.

sont pas considérées comme contrefaçon : « ... 3^e La publication de traduction d'ouvrages déjà imprimés.

Par exception cependant les traductions non autorisées sont assimilées à la contrefaçon dans les cas suivants :

« a) lorsqu'il a été publié, sans la permission de l'auteur, une traduction allemande d'un ouvrage que celui-ci avait publié dans une langue morte ;

« b) lorsque l'auteur d'un ouvrage l'a fait paraître simultanément dans plusieurs langues vivantes et que, sans son approbation, il se publie une traduction du même ouvrage en l'une des langues dans lesquelles il a paru originairement ».

Ces deux restrictions au principe de la liberté de traduction visent des cas si exceptionnels, qu'elles ne paraissent n'avoir été insérées dans la loi qu'en vue de protéger les intérêts particuliers de certains auteurs.

Dans son article 5, la loi autrichienne du 19 octobre 1846 marque un progrès dans l'évolution créatrice du droit de traduction en donnant à l'auteur la possibilité de se le réserver :

« N'est pas considérée comme contrefaçon, et par suite permise :

« c) la traduction d'une œuvre littéraire parue en quelque langue que celle-ci ait été composée ;

« Exception est pourtant faite pour le cas où l'ayant-droit s'est réservé expressément le droit de traduction, en général ou dans une langue déterminée, sur le titre ou dans la préface de l'œuvre originale. Dans ce cas, toute publication d'une traduction sans le consentement de l'auteur de l'œuvre originale ou de son cessionnaire, faite dans l'année de la publication de cette œuvre, doit être considérée comme une contrefaçon. »

La faculté de réserver à l'auteur le droit de traduction par une déclaration expresse en tête de son ouvrage, passa dans toutes les conventions bilatérales signées sous le Second Empire.

L'article 2 de la Convention franco-sarde de 1843 stipule :

« La traduction dans l'un des deux Etats d'un ouvrage publié dans l'autre Etat, est assimilée à sa reproduction, ... pourvu que l'auteur sujet de l'un des deux souverains contractants, en faisant paraître un ouvrage, ait notifié au public qu'il entend le traduire lui-même, et que sa traduction ait été publiée dans le délai d'un an à partir de la publication et du texte original. »

L'article 3 de la Convention franco-portugaise du 12 avril 1851 est ainsi conçu :

« La traduction faite dans l'un des deux Etats d'un ouvrage publié dans l'autre Etat est assimilée à sa reproduction... pourvu que l'auteur ait fait connaître par une déclaration, placée en tête de l'ouvrage qu'il entend le traduire lui-même ou le faire traduire, et que cette traduction ait effectivement paru dans le délai d'un an à partir de la date du dépôt et de l'enregistrement du texte original. »

L'article 2 de la Convention franco-britannique du 3 novembre 1851, stipule que la protection accordée aux ouvrages originaux est étendue aux traductions. Elle confère ainsi le droit d'auteur au traducteur, mais seulement sur sa traduction et a soin de préciser que ce droit n'est pas exclusif :

« Il est bien entendu toutefois que l'objet du présent article est simplement de protéger le traducteur par rapport à sa propre traduction, et non pas de conférer le droit exclusif de traduction au premier traducteur d'un ouvrage quelconque. »

L'article 3 accorde aux auteurs un délai de protection de cinq ans à partir du jour de la première publication de la traduction, contre la traduction du même ouvrage dans l'autre pays, aux conditions que l'ouvrage original sera enregistré et déposé dans l'un des deux pays dans le délai de trois mois à partir du jour de la traduction dans l'autre pays ; que l'auteur aura indiqué en tête de son ouvrage l'intention de se réserver le droit de traduction ; enfin que la traduction autorisée aura paru, au moins en partie, dans le délai d'un

an à partir de la date d'enregistrement et du dépôt de l'original et en totalité dans un délai de trois ans à compter dudit dépôt.

La Convention franco-belge du 22 août 1852 reproduit toutes ces stipulations.

..

Toutes les dispositions qui précèdent s'appliquent à la traduction des œuvres *éditées*.

La convention franco-sarde de 1843 (article 4) accordait à la traduction des œuvres *représentées* la même protection qu'aux œuvres *éditées*.

Cette convention est la seule dans laquelle se rencontre cette assimilation complète des deux droits.

Nous avons vu que, au contraire, par son article 5, § 2, la Convention franco-portugaise du 12 avril 1851 impose la licence égale ou obligatoire aux auteurs et compositeurs dramatiques (1).

Cet article suppose la taxation des honoraires des auteurs par la loi, ou leur fixation par des conventions particulières, comme devait le faire l'année suivante la convention franco-belge du 22 août 1852 (2).

Cette convention franco-belge protégeait intégralement le droit de traduction des œuvres théâtrales, mais l'auteur devait faire paraître sa traduction, — non pas dans le délai de trois ans comme pour les œuvres *éditées*, — mais dans celui de trois mois, après le dépôt et l'enregistrement de l'ouvrage original.

..

Toutes les formalités de déclaration, d'enregistrement et de dépôt se retrouvent dans la première rédaction de la Convention de Berne en 1886.

(1) Voir *supra*, p. 150.

(2) Voir t. I, p. 72.

Celle-ci fixait à dix ans le droit de traduction par son article 5 :

« Article 5. — Les auteurs ressortissants à l'un des pays de l'Union ou leurs ayants cause jouissent dans les autres pays, du droit exclusif de faire, ou d'autoriser, la traduction de leurs ouvrages jusqu'à l'expiration de dix années à partir de la publication de l'œuvre originale dans l'un des pays de l'Union.

« Pour les ouvrages publiés par livraisons, le délai de dix années ne compte qu'à dater de la publication de la dernière livraison de l'œuvre originale.

« Pour les œuvres composées de plusieurs volumes publiés par intervalles, ainsi que pour les bulletins ou cahiers, publiés par des sociétés littéraires ou savantes, ou par des particuliers, chaque volume, bulletin ou cahier est, en ce qui concerne le délai de dix années, considéré comme ouvrage séparé.

« Dans les cas prévus au présent article, est admis comme date de publication, pour le calcul des délais de protection, le 31 décembre de l'année dans laquelle l'ouvrage a été publié. »

Ce délai de dix ans avait été adopté par toutes les lois nationales qui mentionnaient le droit de traduction.

Lors de la révision de la convention en 1908 à Berlin, une mesure plus libérale fut adoptée : la durée de protection du droit de traduction fut étendue à celle de l'œuvre originale. A l'exception de la Grèce, de la Hollande et de l'Italie, tous les Etats signataires adoptèrent la rédaction du nouvel article 8 ainsi conçu :

« Les auteurs d'œuvres non publiées ressortissant à l'un des pays de l'Union, et les auteurs d'œuvres publiées pour la première fois dans un de ces pays, jouissent, dans les autres pays, pendant toute la durée du droit sur l'œuvre originale, du droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs œuvres ».

Lors de la Conférence de Rome en 1928, la Grèce, la Hollande et l'Italie abandonnèrent leurs réserves sur le droit

de traduction : cependant, certains Etats, nouvellement venus à la culture occidentale, tels que le Siam, demandèrent à maintenir le délai de dix ans, pour permettre la traduction, dans leur langue, des œuvres publiées dans les autres Etats unionistes.

L'article 3 de la Convention de Montevideo comprend, dans le droit de propriété d'une œuvre littéraire ou artistique, le droit de traduire ou d'autoriser la traduction, et son article 6 ajoute :

« Les traducteurs des ouvrages sur lesquels le droit de propriété garanti n'existera pas ou sera éteint, jouiront, à l'égard de leurs traductions, des droits déclarés dans l'article 3, mais ils ne pourront s'opposer à la publication d'autre traduction du même ouvrage. »

La Convention de Buenos-Ayres comprend également, dans le droit de propriété d'une œuvre littéraire ou artistique, le droit de la traduire ou d'en autoriser la traduction. Son article 9 ajoute :

« Les traductions licites sont protégées comme les œuvres originales.

« Les traducteurs d'ouvrages, en faveur desquels n'existe pas, ou serait périmé, le droit de propriété garanti, pourront obtenir, pour leurs traductions, les droits de propriété indiqués dans l'article 3, mais ils ne pourront aucunement s'opposer à la publication d'autres traductions des mêmes ouvrages. »

Toutes les lois étrangères récentes reconnaissent et protègent aujourd'hui le droit de traduction, à l'exemple de la loi belge du 22 mars 1886, dont l'article 12 est ainsi conçu :

« Le droit de l'auteur sur une œuvre littéraire comprend le droit exclusif d'en faire ou d'en autoriser la traduction. »

Cette rédaction implique que le droit de traduction a la même durée que les autres éléments du droit d'auteur. Elle

a été substituée au cours de la discussion à la Chambre belge à celle du gouvernement qui le limitait à 10 ans à partir de la première publication.

* *

L'article 27 de la loi italienne de 1925 contient une restriction curieuse du droit de traduction, lorsqu'il s'agit d'œuvres scientifiques :

« Le droit appartenant à l'auteur d'une œuvre scientifique d'en faire, ou d'en autoriser la traduction, dure 10 ans à partir de la première publication.

« Si l'auteur fait usage de ce droit, le droit d'auteur sur la traduction lui appartient pendant toute la période de temps prévue à l'article précédent (toute sa vie et 50 ans après sa mort). »

Ce premier paragraphe, évidemment inspiré par un souci de diffusion scientifique, paraît en contradiction avec l'article 8 de la Convention de Berne.

* *

L'article 9 § 2 du texte de 1886 disposait que « les auteurs d'œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, ou leurs ayants-cause, sont, pendant la durée de leur droit exclusif de traduction, réciproquement protégés contre la représentation publique non autorisée de leurs ouvrages ».

Cette rédaction a été reproduite en 1908 dans le second paragraphe de l'article 11.

La traduction de « Carmen ».

Le procès de *Carmen* devant les Tribunaux Allemands a donné lieu, en faveur des auteurs, à propos du droit de traduction, à une autre décision du Tribunal d'Empire dont on ne saurait trop souligner l'importance (1).

(1) Voir *supra* : l'affaire de *Carmen*.

L'Opéra Impérial de Vienne avait été autorisé en 1875 à publier une traduction allemande du livret, qui, en vertu des conventions austro-allemandes, était tombée dans le domaine public trente ans après son édition, soit en 1906.

Lorsque l'Opéra de Berlin représenta *Carmen* en 1906, il prétendit que chacun pouvait licitement reproduire et vendre cette traduction.

Les maisons Choudens et Ahn, cessionnaires de la propriété du livret original, soutenaient que l'un des auteurs Halévy, était encore vivant, et par conséquent que son droit d'auteur subsistait sur la traduction et n'était pas tombé dans le domaine public.

Le Tribunal Supérieur de Leipzig jugea en ce sens.

Par arrêt du 18 février 1908, la Cour suprême de Dresde infirma le jugement, en déclarant qu'il était exact que le droit d'auteur sur le texte original était indépendant du droit d'auteur sur la traduction; qu'il en résultait que personne ne pouvait faire paraître en Allemagne une nouvelle traduction du livret de *Carmen*, sans l'autorisation des cessionnaires des auteurs; mais que la traduction antérieure, ayant été autorisée, ne pouvait pas être interdite comme illicite, et qu'enfin, à partir du moment où cette traduction licite était tombée dans le domaine public, chacun pouvait la reproduire et la vendre sans que les cessionnaires du livret puissent s'en plaindre.

Cette décision rendait complètement illusoire le droit de l'auteur du livret : elle fut déférée au Tribunal d'Empire, qui la réforma en rétablissant le jugement.

Son arrêt admet que la traduction faite par l'Opéra de Vienne est tombée dans le domaine public, et qu'elle ne jouit plus d'aucune protection en Allemagne; mais que l'exploitation du droit du traducteur sur sa traduction n'a pu avoir pour effet de restreindre le droit de l'auteur de l'œuvre originaire.

Si la protection de la traduction prend fin avant celle de l'œuvre originaire, la protection accordée à cette dernière

subsiste néanmoins dans son intégralité; et il en résulte que l'auteur de l'œuvre originale peut interdire la reproduction et la diffusion de toute traduction, même de la traduction tombée dans le domaine public.

Le Tribunal d'Empire a considéré que la Cour d'Appel avait commis une erreur de droit, lorsqu'elle a admis que, par suite de l'extinction du droit du traducteur, celui de l'auteur de l'œuvre originale était également éteint, que le droit d'auteur d'Halévy était protégé, pendant trente ans après sa mort, contre toute traduction de son texte original, et, par conséquent, contre celle même qui était tombée dans le domaine public (1).

Les traductions de « Fécondité » et des « Misérables ».

L'interprétation de l'intention des parties, en fonction de la Convention de Berne, a donné lieu à deux décisions contraires de la part de la Curie Royale de Hongrie, juridiction qui correspond à notre Cour de Cassation, mais qui a le pouvoir de juger en droit et en fait.

La première de ces décisions, en opposition avec l'arrêt du Tribunal de l'Empire allemand rendu à propos de la traduction de *Carmen*, a trait au roman de Zola, *Fécondité*, dont l'auteur avait cédé le droit de traduction « en toute propriété » à l'éditeur Lampel, de Budapest, le 12 avril 1899.

A cette époque, la loi hongroise n'assurait qu'une protection de huit ans à partir de l'édition originale, durée qui, pour *Fécondité* avait pris fin le 31 décembre 1907.

Comme la loi française, la nouvelle loi hongroise, promulguée le 31 décembre 1921, accorde au droit de traduction une production de 50 ans après la mort de l'auteur.

Cette loi précise toutefois que cette disposition ne porte pas atteinte aux droits des auteurs de traductions parues

(1) *Le droit d'auteur*, 1910, p. 138.

antérieurement, — c'est-à-dire pendant la période au cours de laquelle le droit de traduction était tombé dans le domaine public.

Un autre éditeur de Budapest, Gutenberg, avait obtenu, en 1927, des héritiers de Zola, l'autorisation de faire une nouvelle traduction de *Fécondité*.

Lampel s'opposa à l'édition de cette traduction, en s'appuyant sur l'acquisition qu'il avait faite « en toute propriété » du droit de traduction de l'ouvrage.

Le Tribunal, puis la Cour de Budapest le déboutèrent de sa prétention pour les raisons :

« Qu'aux termes de l'ancienne loi hongroise sur le droit d'auteur, *Fécondité* pouvait être traduite en hongrois sans aucune restriction à partir du 31 décembre 1907 ;

« Qu'il importait peu, dès lors, que Zola ait cédé le droit de traduction « en toute propriété », sans manifester l'intention de limiter la cession à la durée de huit années ;

« Que Zola ne pouvait, en effet, transmettre un droit de traduction plus étendu que celui qu'il possédait, en vertu de la loi hongroise alors en vigueur, car la durée de protection n'était pas susceptible d'une prolongation contractuelle ;

« Que par conséquent la durée de protection de 50 ans, accordée par la nouvelle loi, devait profiter aux héritiers, qui avaient ainsi acquis la faculté de céder le droit de procéder à une nouvelle traduction à l'éditeur Gutenberg. »

C'était parfaitement jugé.

Interprétant l'intention des parties, lors de la signature du contrat, la Curie Royale, par arrêt du 28 juin 1932, considéra qu'au moment où avait eu lieu la cession de *Fécondité* en toute propriété, les parties pouvaient déjà escompter la possibilité de l'adhésion de la Hongrie à la Convention de Berne, qui entraînait l'extension à 50 ans après la mort de l'auteur la durée de la protection du droit de traduction.

Par conséquent, il fallait attribuer à la stipulation « en toute propriété », l'effet que la cession faite par Zola conférait

à l'éditeur le droit de traduction pour toute la durée légale de la protection, — *présente et future*, — même dans le cas où, par le jeu de plusieurs lois successives, ce droit de traduction restait passagèrement sans protection. Il s'agit d'une réinvestiture, — qui ne pouvait préjudicier toutefois aux traductions publiées pendant le temps où le droit de traduction n'était pas protégé.

Cette décision nous paraît éminemment critiquable : En effet, elle est tout entière déterminée par cette idée que Zola avait pu envisager l'adhésion de la Hongrie à la Convention de Berne, par conséquent que Lampel lui avait payé un prix correspondant, — non à une durée de huit ans après l'édition française, — mais de 50 ans après sa mort.

Pour que cette décision fût justifiée, il aurait fallu que l'arrêt mentionnât les éléments de fait qui lui permettaient de constater cette intention, pour l'interpréter comme elle l'a fait.

Mais dire tout simplement que les parties avaient envisagé l'adhésion de la Hongrie à la Convention de Berne, sans mentionner les faits qui lui permettaient une pareille affirmation, c'était rendre une décision purement arbitraire, et contraire au principe que l'intention des parties doit être interprétée selon les lois en vigueur au moment de la conclusion du contrat, et non selon l'éventualité de lois futures.

Cette décision aboutit en outre à cette conséquence singulière que les auteurs de traductions ont pu les faire légalement sans l'autorisation des héritiers de Zola, pendant le temps que le droit de traduction était tombé dans le domaine public, — c'est-à-dire qu'ils avaient plus de droits que celui auquel une autorisation avait été donnée par les héritiers.

Cette décision est enfin certainement opposée à l'intention du législateur hongrois qui, comme le législateur français, a voulu, en étendant la durée de protection, gratifier les auteurs et leurs héritiers, et non leurs cessionnaires les éditeurs.

Tout comme notre Cour de Cassation, la Curie Royale de

Hongrie a été hypnotisée par la notion inexacte de propriété appliquée au droit d'auteur...

..

Sa seconde décision en date du 31 mai 1932 est, comme la première, déterminée par l'existence de la Convention de Berne, mais dans un sens diamétralement opposé.

L'éditeur Rath avait acquis de Victor Hugo en 1862 le droit d'éditer une traduction des *Misérables*. Celle-ci s'était trouvée épuisée en 1901 et la maison Rath en publia une seconde en 1909.

Un autre éditeur de Budapest obtint en 1928, des héritiers Victor Hugo, le droit de publier une édition révisée de la traduction primitive, qui était tombée dans le domaine public.

La maison Rath s'y opposa et obtint gain de cause devant la Cour d'Appel.

La Curie Royale, cassa son arrêt en disant :

« Que c'était à bon droit que l'arrangement de la première traduction avait été autorisée par les héritiers Victor Hugo, puisque cette première traduction était tombée dans le domaine public avant le 31 décembre 1921, date de la promulgation de la nouvelle loi, qui prolongeait la protection du droit de traduction pendant 50 ans après la mort de l'auteur ;

« Qu'en l'espèce, cette nouvelle protection constitue un nouveau droit, dont bénéficient les héritiers de Victor Hugo, puisque, en dépit de l'autorisation acquise par Rath en 1862, ni lui, ni Victor Hugo ne pouvaient envisager une loi plus favorable, attendu que la Convention de Berne n'a été conclue qu'en 1886. »

En fait, la révision de la traduction de 1862 avait été déterminée par les modifications qu'avait subies la langue hongroise depuis cette époque (1).

(1) Nous devons cette documentation à l'obligeance de M. Eméric Vadasz, avocat à la Cour d'appel de Budapest.

CHAPITRE VII

LES DROITS DES AUTEURS
ET LES INVENTIONS NOUVELLES

GÉNÉRALITÉS

Dès que les inventions nouvelles eurent fait naître de nouvelles sources de profit, par l'exploitation des œuvres intellectuelles, leurs cessionnaires émirent immédiatement la prétention de s'attribuer intégralement ces profits, en s'appuyant sur les contrats de cession antérieurs à ces inventions.

Selon qu'on adopte la théorie française de la propriété, ou la théorie allemande de droits personnels, accordés par des lois successives, ce sont les cessionnaires qui, dans le premier cas, jouiront de la plénitude du droit d'auteur, — et de ses produits, — (à l'exception, parfois, du droit de représentation) alors que dans le second cas, ce seront les auteurs qui bénéficieront des lois, qui leur accordent des droits afférents à l'exploitation de chacune de ces inventions, au fur et à mesure qu'elles se réalisent.

C'est ainsi qu'un arrêt du Tribunal d'Empire allemand rendu le 16 février 1929 a repoussé les prétentions d'un éditeur, acquéreur des œuvres de W. Busch, de percevoir les droits d'exécution de ces œuvres pour la radiophonie, pour les attribuer à l'héritier de l'auteur, en disant :

« Le droit d'auteur n'est pas un tout indivisible, mais un ensemble de facultés. Ces dernières coexistent de telle façon que les unes

peuvent être aliénées, tandis que les autres restent à l'auteur ou à ses héritiers.

« Si c'est le « droit d'auteur » qui est transmis, le cessionnaire n'acquiert, en cas de doute, que la faculté d'exploiter l'œuvre, *en la forme choisie par l'auteur*, et encore pour autant que certaines formes d'exploitation ne sont pas expressément réservées par la loi à l'auteur.

« Même quand c'est la « totalité » des droits de l'auteur qui est transférée, le contrat ne doit pas toujours être compris comme s'il ne restait rien à l'auteur; comme si, avec la totalité des droits, le cessionnaire avait acquis toutes les facultés d'exploitation de l'œuvre, même celles qui ne pouvaient pas être prévues lors de la cession et qui modifient la situation, mais *sans qu'elles aient pu être prises en considération pour fixer le montant de la rémunération.* »

Et l'arrêt, prenant pour base le droit moral, y trouve le pôle d'attraction où viennent s'agréger tous les éléments du droit pécuniaire, qui n'ont pu être aliénés, en ajoutant :

« L'auteur conserve dans tous les cas, *un droit personnel inaliénable que le contrat ne touche pas*, même quand le tiers acquiert la totalité des droits réels de l'auteur, c'est-à-dire de toutes les facultés de l'ordre pécuniaire que confèrent ces droits. . .

« *Il s'accroît de tous les éléments d'ordre pécuniaire qui naissent, après la cession, d'une nouvelle création légale.* Il en est de même des possibilités d'exploitation de l'œuvre qui sont entièrement nouvelles, comme la radiodiffusion, et qui ne sont pas de simples développements des anciens modes d'exploitation. »

Dans son article 16 § 2, le projet de loi allemand consacre cette jurisprudence :

« Même en cas de cession totale de tous les droits de reproduction, un nouveau mode de reproduction, qui n'était pas en usage au moment de la cession, sera considéré comme non cédé. »

Au contraire, la conception française du droit d'auteur-propriété a permis aux éditeurs de musique qui s'étaient fait céder cette prétendue propriété, de revendiquer immédiatement (à l'exception d'une partie du droit de représentation) tous les éléments du droit pécuniaire, que créaient ces nouveaux moyens de publication des œuvres.

C'est ainsi, par exemple, que les éditeurs de musique, ayant acquis des œuvres *en vue de leur édition sur papier*, ont prétendu percevoir la totalité des redevances provenant de la fabrication et de la vente des disques phonographiques et des bandes cinématographiques.

Ils considèrent ces droits nouveaux, naissant de ces inventions, comme des accessoires de leur propriété, de même que les fruits naturels, industriels ou civils sont des accessoires des biens qui les produisent.

S'appuyant sur l'arrêt de la Cour de Cassation de 1902 (affaire Lecocq), qui assimile l'œuvre à un « bien mobilier », ils devaient en venir là : c'est logique, quoique parfaitement inique, parce que, au moment où les auteurs ont cédé leurs œuvres, ils n'entendaient céder que leurs droits sur les modes d'exploitation alors connus, sans que ces inventions « aient pu être prises en considération pour fixer le montant de la rémunération ».

Or, il est bien évident que les auteurs qui ont contracté jadis, en vue d'une édition *sur papier* de leurs œuvres, avant ces inventions nouvelles, n'ont pas entendu céder leurs droits sur la phonographie et la cinématographie qui n'existaient pas encore, et par conséquent que le prix, qui leur a été payé, n'était pas la contrepartie d'un droit inexistant » (1).



(1) Voir les articles parus dans le *Temps*, les 4, 5, 6 et 8 octobre 1929, où M. Grunbaum-Ballin fait un rapprochement fort ingénieux entre le marchandage interdit par l'arrêté du 21 mars 1848 et la pratique des éditeurs de musique, qui rétrocèdent aux fabricants de disques le droit de reproduction qui ne pouvait pas être compris dans la cession de l'œuvre.

LES DROITS MIXTES

Il n'y a d'ailleurs aucune assimilation possible entre l'édition sur papier d'une part, la phonographie et la cinématographie d'autre part, car les productions de ces deux industries relèvent à la fois du droit de représentation et du droit d'édition.

En effet, ces deux sortes de production exigent deux opérations successives :

D'abord, une *exécution* pour fixer l'œuvre sur l'ébonite, — ou une *représentation* devant les appareils de prises de vues et de sons pour fixer ces vues et ces sons sur la bande.

Ensuite, la *fixation* de l'œuvre sur l'ébonite ou la bande. De cette double opération, résultent des conditions qui différencient totalement l'édition phonographique et cinématographique de l'édition ~~sur disques ou sur film~~.

a) L'édition sur papier résulte d'une opération *unique* : copie d'un manuscrit au moyen d'une technique quelconque, dactylographie, imprimerie, photographie, — alors que le disque et le film exigent les *deux opérations* ci-dessus ;

b) L'édition sur papier atteint *directement* le lecteur, — alors que la phonographie ou la cinématographie n'atteignent l'auditeur ou le spectateur que par l'intermédiaire d'artistes qui ont exécuté ou représenté l'œuvre ;

c) L'édition sur papier exige une interprétation pour produire les sons qui réalisent l'œuvre, — alors que le disque ou le film réalisent l'œuvre *tout seuls, mécaniquement*, et sans nouvelle intervention d'interprètes ;

d) L'édition sur papier fixe l'œuvre d'une manière *abstraite et incomplète*, puisqu'elle exige une interprétation pour se réaliser pleinement — alors que le disque ou le film la réalisent d'une manière *concrète et intégrale* ;

e) L'édition sur papier a pour fin de procurer au lecteur la *possibilité* d'une exécution ou d'une représentation, — alors

que l'édition de l'œuvre sur l'ébonite ou la pellicule *comporte, en elle-même*, l'exécution ou la représentation, telles qu'elles ont eu lieu lors de la première opération.

Il résulte de ces constatations que ces deux inventions ont créé au profit des auteurs *deux droits mixtes* comprenant à la fois le droit d'exécution et d'édition pour les disques, le droit de représentation et d'édition pour les bandes cinématographiques.

Par conséquent, nos vieilles lois de 1791 et de 1793, — pas plus que les suivantes d'ailleurs, — qui n'envisageaient séparément que les droits primitifs de représentation et d'édition, ne peuvent s'appliquer aux droits nés de ses inventions.

En l'absence de toute législation adéquate, nos Tribunaux auraient pu créer une jurisprudence prétorienne. Ils ont préféré obéir à la loi du moindre effort, en faisant entrer, comme dans un lit de Procuste, les droits nés de ces inventions dans le cadre de nos vieilles lois, en interprétant toujours les contrats avec, pour base, la notion inexacte de propriété.

*
**

On voit que le disque et le film présentent les plus grandes analogies au point de vue de leur production. Cependant une différence capitale s'avère entre les deux productions : le premier, résultant de l'enregistrement de l'exécution d'une œuvre *préexistante* telle qu'elle est, ne peut pas conférer le droit d'auteur : le second, au contraire, résultant de la fixation d'une œuvre *nouvelle*, — originaire ou dérivée, — confère le droit d'auteur à son ou à ses créateurs.

LA RADIODIFFUSION

Sa nature juridique.

La radiophonie, et bientôt le télévision, c'est-à-dire l'ensemble de la radiodiffusion, entrent tout naturellement dans le champ d'application des lois sur le droit de représentation, et, par conséquent, de son corollaire, le droit d'exécution.

La radiodiffusion consiste en effet à transmettre à travers l'espace les sons et les images qui composent une œuvre — *sans les fixer d'aucune manière* ; il ne saurait donc être question pour elle du droit d'édition ou du droit de reproduction, — qui ne peuvent s'exercer qu'à la suite de la fixation de l'œuvre sur un support matériel.

En effet, l'œuvre peut être radiodiffusée sans avoir été éditée, et si elle l'a été, cette édition est complètement indépendante de sa radiodiffusion, comme elle serait indépendante d'une représentation théâtrale.

En doublant l'article 11 relatif au droit de représentation, l'article 11 *bis* de la Convention de Berne, ajouté à Rome en 1928, la range expressément dans la catégorie : représentation.

La plupart des lois étrangères récentes ne lui garantissent pas un statut spécial : mais les lois italienne, tchéco-slovaque et yougoslave créent le « droit de diffusion ».

La loi italienne lui consacre le paragraphe 3 de son article 9 :

« Le droit de diffusion comprend l'usage de tous les modes de diffusion mécanique, tels que le téléphone, la radiophonie et autres procédés analogues ».

Et l'article 10 § 2 ajoute :

« Est considéré en tout cas comme une exécution publique la diffusion par la radiophonie. »

Comme l'article 20 de la loi tchéco-slovaque, l'article 22 de la loi yougoslave accorde à l'auteur le droit exclusif « sur la diffusion et l'exécution publique des œuvres littéraires et artistiques par la radiodiffusion. »

*
**

Les Tribunaux français ont tout naturellement appliqué les lois de 1791 et l'article 428 du Code Pénal aux infractions au droit de représentation, commises par la radiodiffusion.

La première décision en ce sens est un jugement du Tribunal correctionnel de Marseille du 30 juillet 1927, condamnant à 5 francs d'amende et à 3.000 francs de dommages-intérêts envers la Société des Auteurs Dramatiques, le directeur des P. T. T. de cette ville, pour avoir radiodiffusé sans autorisation plusieurs œuvres du répertoire de cette société (1).

Un jugement du Tribunal Correctionnel de la Seine du 27 février 1931 a appliqué également ces dispositions au Directeur de Radio-Paris, qui avait diffusé sans autorisation les *Misérables* et *Quatre-Vingt-Treize* de Victor Hugo.

Sur appel, il fut acquitté le 6 mars 1933, parce que la Cour avait strictement interprété un contrat, mais l'arrêt assimile expressément la radiodiffusion à une représentation par les motifs suivants :

« Considérant qu'il importe peu que l'entreprise de la Compagnie française de Radiophonie soit limitée à l'émission dans l'air d'ondes sonores reçues à domicile par des appareils appartenant à des particuliers, et qu'elle ne donne rien à voir à un public venu en vue d'assister à une représentation, que n'accompagne aucune mise en scène, accessoire habituel et nécessaire de toute production d'une œuvre dramatique ;

« Considérant en effet que les termes généraux de l'article susvisé (428 du Code Pénal) sont simplement énonciatifs, mais non limita-

(1) *Gazette des Tribunaux*, 4 et 5 novembre 1927.

tifs, tant à ce qui a trait à la qualité des personnes désignées sous le vocable de « directeur ou entrepreneur de spectacles », et désignent non seulement le commerçant, qui fait de l'exploitation d'une entreprise théâtrale sa profession habituelle, au sens de l'article premier du Code de Commerce, mais aussi toute personne qui, même occasionnellement, hors d'un théâtre proprement dit, avec ou sans intention de réaliser un profit pécuniaire, entreprend de faire participer un public, visible ou non, soit à la vue, soit à l'audition d'œuvres littéraires ou musicales non tombées dans le domaine public ;

« Que, d'autre part, le texte dont s'agit protège ces mêmes œuvres contre tout procédé quelconque de reproduction, aussi bien ceux déjà utilisés lors de sa promulgation, que ceux dont les progrès de la science ont suscité l'invention ou provoqué l'emploi ;

« Qu'ainsi l'exécution publique, même éphémère, d'une œuvre dont les interprètes ne sont pas visibles, *en constitue cependant une représentation*, et que sa diffusion par radiophonie à des auditeurs, même isolés et non réunis dans une même salle, mais précédemment informés, soit par des insertions dans les journaux, soit par des communications au moyen de la T. S. F. annonçant l'émission, équivaut, comme si elle avait eu lieu en présence de personnes assemblées pour la voir, à un spectacle au sens de l'article 428 du Code Pénal, dès lors que cette œuvre est livrée au public à l'insu de l'auteur ou de ses ayants droit... »

*
**

Les auteurs prétendent donc avec raison percevoir leurs redevances de la part, non seulement des stations émettrices, mais aussi de la part des propriétaires de postes de réception publics, installés dans les cafés, restaurants, magasins, salles de cinéma, qui bénéficient de ces émissions pour augmenter leur clientèle et la faire payer plus cher.

Les Tribunaux français et belges ont toujours et unanimement reconnu la légitimité de cette prétention.

*
**

Au contraire, un arrêt du Tribunal d'Empire allemand en date du 19 octobre 1931, a décidé que le consentement donné par l'auteur à la radiodiffusion de son œuvre à la Société de Radiodiffusion du Reich, et le paiement de redevances effectué par celle-ci, suffisait à affranchir de tout autre paiement les possesseurs de hauts parleurs installés dans des endroits publics.

Cet arrêt contient le raisonnement suivant qui nous apparaît plus spécieux que convaincant :

« Quand le propriétaire d'un appareil récepteur met celui-ci en marche, il ne s'affirme pas organisateur d'exécution publique, ni éditeur de musique, mais simple aide ou collaborateur de la société émettrice, organisatrice de l'exécution, ou entrepreneur de la reproduction, car, par l'utilisation de son poste, il rend seulement possible la reproduction des sons que s'est proposée la société émettrice, et qui ne saurait s'accomplir sans la mise en action du poste récepteur.

« Si donc le fait de rendre l'audition audible n'est qu'un acte secondaire, parachevant l'exécution publique, ou la reproduction commencée par la Société d'émission, le fait de tirer des sons du haut parleur devant une foule nombreuse, mais indéterminée, ne peut constituer lui-même un acte portant atteinte au droit d'auteur. »

Enfin l'arrêt, s'inspirant de la notion fragmentaire du droit d'auteur, ajoute :

« On ne peut trouver dans les dispositions législatives concernant la radiodiffusion, et en particulier dans les conditions de concession, aucune indication permettant de conclure à une interdiction de la libre mise en action d'un haut parleur, devant une foule quelque importante qu'elle soit et en un lieu quelconque. »

Pour réfuter cette jurisprudence, nous ne saurions mieux faire que de lui opposer celle des Tribunaux roumains.

Celui de Braïla a rendu le 31 octobre 1932 un jugement, dont nous extrayons les principaux passages :

« Le Tribunal :

« Attendu que par procès-verbal du 27 juillet 1932... il est constaté que l'inculpé a fait exécuter à l'aide d'un appareil de radio et devant un nombreux public, les compositions suivantes :

« *Miss dulce miss*, du compositeur Wilnow Gerd et *Fiesta Bianca* du compositeur R. Gilbert... »

« Attendu qu'en vertu de l'article 22 de la loi sur la propriété littéraire et artistique, l'exécution d'une composition musicale en public ne peut avoir lieu sans l'autorisation de l'auteur... »

« Attendu qu'un appareil de radio est un dispositif mécanique, avec lequel on réceptionne les ondes sonores, émises par différents postes de radiodiffusion, le choix des postes et le programme étant à la libre disposition de l'inculpé ;

« Que sans cet appareil de radio, les ondes émises par le poste de radiodiffusion seraient perdues dans le néant, et qu'aucune audition musicale de radio ne pourrait avoir lieu ;

« Que la loi sur la propriété littéraire et artistique, ne faisant aucune distinction, en ce qui concerne l'exécution en public d'une composition musicale, soit à l'aide d'un orchestre, soit à l'aide d'un appareil mécanique (piano électrique, gramophone, appareil de radio), il s'ensuit que chaque fois qu'il y a exécution publique d'une composition musicale, sans l'autorisation de l'auteur, se commet une exécution illicite et l'organisateur de cette audition musicale se fait passible du délit de contrefaçon... »

« Par ces motifs :

« Condamne l'inculpé à payer 500 lei au profit de l'Etat et à payer à la Société des Compositeurs Roumains la somme de 2.000 lei pour dommages-intérêts » (1).

La Licence Obligatoire.

Les conventions américaines ne contiennent rien de spécial à la radiodiffusion.

Il n'en est pas de même de la Convention de Berne.

Lors de la Conférence de Rome, les représentants du Trust mondial de la T. S. F. sont parvenus à faire insérer un arti-

(1) *Revue Internationale de la radiodiffusion*, janvier-mars 1933.

cle 11 bis qui, après une reconnaissance platonique du droit d'auteur, permet aux Etats signataires d'introduire dans leurs lois la licence obligatoire. En voici le texte :

« Les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques jouissent du droit exclusif d'autoriser la communication de leurs œuvres par la radio-diffusion.

« Il appartient aux législations nationales des pays de l'Union de régler les conditions d'exercice du droit visé à l'alinéa précédent, mais ces conditions n'auront qu'un effet strictement limité au pays qui les aurait établies. Elles ne pourront en aucun cas porter atteinte ni au droit moral de l'auteur, ni au droit qui appartient à l'auteur d'obtenir une rémunération équitable fixée, à défaut d'accord amiable, par l'autorité compétente. »

**

La loi italienne du 14 juin 1928 a immédiatement usé de la faculté accordée par ce texte :

Article 1. — Le concessionnaire du service de radio-audition circulaire a le droit d'exécuter, à titre d'expropriation pour cause d'utilité publique, la radiodiffusion dans les lieux publics, théâtres, salles de concert, etc.

« *Article 4.* — Le concessionnaire du service de radio audition circulaire est tenu d'accorder aux ayants droit une compensation équitable.

« Un règlement déterminera les critères de détermination et de répartition de l'indemnité.

Article 5. — Les litiges entre les ayants droit et le concessionnaire, au sujet des indemnités d'œuvres, seront tranchés par une Commission Arbitrale, composée d'un représentant de l'ayant droit requérant, du concessionnaire de la radio-audition et présidée par un délégué du Ministre des Communications nommé par décret pour une année.

« La Commission Arbitrale entend les parties et doit faire en sorte de les concilier.

« Si la tentative échoue, la Commission tranche le débat, confor-

mément à la loi et comme amiable compositeur, sans appel, dans le délai de 30 jours. »

Dans ce même esprit, la loi hollandaise du 9 juillet 1931 a ajouté à l'article 17 de la loi de 1912 un article 17 bis ainsi conçu :

« Nous nous réservons de régler par décret, portant règlement d'administration publique, les conditions d'exercice du droit de l'auteur d'une œuvre littéraire, scientifique ou artistique, par rapport à la publication de cette œuvre par la radiodiffusion.

« Cette réglementation respectera les droits moraux de l'auteur. Si elle permet pareille publication sans le consentement de l'auteur, elle lui reconnaîtra le droit à une rémunération équitable » (1).

La licence obligatoire est ainsi imposée aux auteurs, apparemment pour faire profiter le public de leurs œuvres, en réalité, pour faire bénéficier à bon compte ceux qui les exploitent, Etat ou société.

M. Alpi Jean-Bernard a réfuté, avec un grand bon sens le sophisme qui consiste à dépouiller les auteurs de leurs droits sous prétexte que la radiodiffusion est un service public :

« Pourquoi vouloir, tout en réservant le droit moral de l'auteur, contenir l'exercice de ce droit, et aussi celui du droit matériel (pécuniaire), dans les limites requises par l'intérêt public ?

« L'intérêt public et le développement nécessaire de la radio ne sont pas en jeu en la matière. Si nous considérons la radiophonie comme un service public, il est facile d'établir que tous les services publics français (Compagnies de Chemins de fer, Postes et Télégraphes, Compagnies de Tramways), paient leurs fournisseurs.

« Or les auteurs et compositeurs doivent être considérés comme étant les fournisseurs d'une des matières premières indispensables à la radio.

« Tous les services publics, — et cela ne nuit pas à leur développe-

(1) Traduction de M. Geesteranus.

ment, — fixent librement avec lesdits fournisseurs, sans qu'aucun texte législatif vienne restreindre cette liberté, les conditions d'achat des produits qui leur sont nécessaires...

« De tous côtés les techniciens et les artistes soutiennent que la radio nécessitera, dans un avenir prochain, des musiques et des pièces dramatiques spéciales.

« Il y a des formules nouvelles à trouver. Elles sont recherchées actuellement de divers côtés. Va-t-on décourager ceux qui ont entrepris ces recherches en leur laissant entrevoir qu'ils n'auront pas la liberté de profiter du fruit de leurs travaux? (1).

On ne saurait mieux dire.

*
**

Il faut cependant reconnaître que les prétentions exorbitantes des éditeurs de musique, cessionnaires des auteurs justifient, dans une certaine mesure, la licence obligatoire en matière de radiodiffusion.

Bien que les contrats de cession réservent aux auteurs le droit de représentation, — donc de radiodiffusion, — certains éditeurs de musique exigent, pour la location de leur matériel d'orchestre aux directeurs de théâtre ou de concerts, *en dehors du prix ordinaire de location*, des redevances hors de toute proportion avec la valeur de cette location, lorsque ces directeurs font radiodiffuser leur spectacle (2).

Devant ces prétentions, les directeurs renoncent souvent à ces radiodiffusions, — et ce sont en définitive les auteurs qui sont victimes de cet état de choses, puisqu'ils ne perçoivent pas les redevances que leur rapporterait ce mode de représentation ou d'exécution de leurs œuvres.

(1) *Revue Juridique Internationale de la radioélectricité*, avril-juin 1930.

(2) On nous a cité le cas d'une maison d'édition de Paris qui a exigé 2.000 francs pour une unique radiodiffusion de l'orchestration nouvelle de l'*Orphée*, de Gluck.

LA PHONOGRAPHIE

En France.

La phonographie a donné lieu de la part du gouvernement français en 1866 à une restriction arbitraire du droit d'édition conféré par la loi de 1793.

Le gouvernement helvétique avait fait une condition expresse, pour la signature d'un traité de commerce avec la France, de l'abandon par celle-ci du droit d'édition sur les instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique : c'est pour cette raison que fut votée la loi du 16 mai 1866, dont l'article unique est ainsi conçu :

« La fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique, qui sont du domaine privé, ne constituent pas le fait de contrefaçon musicale, prévu et puni par la loi du 19 juillet 1793, combiné avec les articles 425 et suivants du Code Pénal. »

L'inconvénient majeur de cette loi fut de n'en pas limiter le bénéfice aux seuls instruments fabriqués en Suisse, mais de l'étendre à ceux fabriqués en tous pays, et, notamment, en France, — par application de cette idée, qu'on ne pouvait accorder à des fabricants étrangers un droit qui aurait été refusé aux Français.

Les fabricants voulurent pousser plus loin cet avantage en soutenant que la loi leur accordait *ipso facto* le droit d'exécution publique des œuvres reproduites, car, disaient-ils, leur liberté eut été vaine, si la loi n'avait pas rendu libre, en même temps, l'exécution des airs reproduits.

Par un arrêt du 21 juillet 1881, la Cour de Cassation a fait justice de cette prétention : elle a décidé que la loi de 1866 était toute exceptionnelle ; qu'elle devait donc être interprétée strictement ; qu'elle ne permettait que la fabrication

et la vente, et qu'elle n'avait pas dérogé au droit commun en ce qui concernait l'exécution. Cette décision était très justement fondée sur ce que la loi visant celle de 1793, ne suspendait que le bénéfice de celle-ci, — c'est-à-dire le droit d'édition, — et ne se référait pas à celles de 1791 concernant le droit de représentation (1).

A l'époque où cette loi fut votée, les instruments mécaniques, qui reproduisaient les airs de musique, pouvaient être considérés dans une certaine mesure comme constituant des éditions.

Il y avait une opération unique, le fabricant « copiait » en quelque sorte l'air de musique en donnant aux notes une figuration au moyen de *pointes*, au lieu de leur donner une figuration plane au moyen de signes musicaux. Pour fixer l'œuvre, il n'y avait donc pas une exécution préalable, nécessitant une exécution de la part d'interprètes. Cette fixation atteignait directement l'audition sans nécessiter l'intervention d'exécutants.

Le droit d'exécution ne trouvait donc pas sa place dans la confection de l'instrument.

Il n'en va plus de même lorsqu'il s'agit de la phonographie, — dont le nom exprime bien l'opération principale qui consiste dans la *fixation directe de sons*, et non dans la *fixation de signes* représentant des sons.

Les Éditeurs contre les Fabricants de disques.

Lorsque fut inventée la phonographie, les fabricants de rouleaux et de disques pensèrent immédiatement à profiter de la loi de 1866 pour les fabriquer sans payer aucune redevance.

(1) DALLOZ, 1881. 1. 391.

Les éditeurs de musique, cessionnaires de la « propriété » des œuvres reproduites, leur intentèrent alors un procès pour faire reconnaître ce qu'ils considéraient comme leurs droits.

Par jugement du 6 mars 1903, le Tribunal de la Seine débouta les éditeurs en disant ;

« Que l'enregistrement des airs isolés ou accompagnés de paroles, sur les cylindres ou disques phonographiques, n'est autre chose que l'impression de la reproduction sonore de l'œuvre de l'auteur, résultant de l'exécution de cette œuvre par des musiciens, des chanteurs ou un orchestre qui, se plaçant en présence du disque ou du cylindre, produisent des sons musicaux ou articulés, donnant lieu à des vibrations de l'air, qui se communiquent avec leurs différentes intensités, aux objets à impressionner et se gravent sur leur surface ;

« Qu'il n'y a pas lieu de distinguer suivant que l'enregistrement s'applique à des airs ou à des paroles ;

« Que la reproduction sonore, dans un cas comme dans l'autre, n'appartient qu'à l'artiste exécutant, auquel elle emprunte sa voix, qui lui est propre, son accent, et, pour ainsi dire, sa personnalité même ;

« Qu'elle ne saurait se confondre avec l'édition de l'œuvre, et qu'elle échappe à la propriété de l'auteur ;

« Que les droits de ce dernier ne reparaitraient que si cette reproduction, ainsi obtenue et fixée, servait à son tour, au moyen du phonographe, à une reproduction publique et payante, constituant une représentation de l'œuvre ou son exploitation commerciale par les bénéfices directs ou indirects qu'elle procure, auquel cas l'auteur, recouvrant les droits créés à son profit par les lois de 1791 et de 1793, pourraient alors percevoir des redevances de ceux qui usent ainsi de sa composition » (1).

Ce jugement, intéressant en ce qu'il reconnaît des droits à l'artiste exécutant *sur son exécution*, méconnaissait complètement le droit d'auteur, car il ne tenait pas compte de

(1) SIRBY, 1907. 2. 115.

ce fait que le fabricant du rouleau ou du disque s'emparait de l'œuvre pour la fixer et la reproduire en séries.

Sur appel, la Cour de Paris réforma ce jugement le 1^{er} février 1905 par un arrêt qui distinguait dans les œuvres phonographiques les paroles et la musique. Il déclarait que la loi de 1866 ne s'appliquait qu'aux *airs de musique*, dont la reproduction ne constituait pas de contrefaçon, mais ne s'appliquait pas aux paroles, dont la reproduction constituait au contraire une contrefaçon. Les fabricants étaient condamnés à des dommages-intérêts à fixer par état et à la confiscation des disques.

Ils se pourvurent en cassation, et le 21 juillet 1908, la Chambre Civile rendait l'arrêt suivant :

« La Cour,

« Attendu qu'il résulte des constatations de l'arrêt attaqué qu'Enoch et consorts, cessionnaires d'œuvres littéraires et de compositions musicales, ont introduit contre les demandeurs en cassation une action en contrefaçon, fondée sur ce que ces derniers avaient reproduit sur des cylindres, plaques ou disques, servant au fonctionnement des phonographes et des gramophones, certaines œuvres dont les réclamants étaient propriétaires ;

« Que les juges du fond, après avoir constaté que les engins litigieux étaient des organes d'appareils servant à reproduire mécaniquement des sons, ont repoussé l'action relativement aux œuvres exclusivement musicales, et l'ont, au contraire, accueillie pour les œuvres exclusivement littéraires, ainsi que pour celles qui comprenaient tout à la fois des paroles et de la musique ;

« Attendu que le pourvoi soutient que, sur les deux derniers points, la décision violerait l'article unique de la loi du 16 mai 1866 qui, d'après les demandeurs en cassation, aurait consacré, hors le cas de représentation publique payante, la liberté de la reproduction sonore de toute œuvre intellectuelle ;

« Mais attendu que ladite loi statue exclusivement sur la reproduction d'airs de musique et sur la contrefaçon musicale ;

« Qu'elle est donc étrangère aux œuvres littéraires, dont l'exploitation demeure régie par les autres textes ci-dessus analysés (loi de 1793 et article 425 du Code Pénal) ;

« Attendu qu'à titre subsidiaire, les demandeurs en cassation prétendent que la loi du 16 mai 1866, ne faisant aucune distinction entre la musique vocale et la musique instrumentale, permettait tout au moins la libre reproduction par des instruments mécaniques, de morceaux contenant en même temps des paroles et de la musique, alors surtout qu'il s'agissait de paroles composées pour être chantées, c'est-à-dire formant avec la musique un tout indivisible ;

« Mais que les paroles et la musique d'un morceau pouvant toujours être reproduites séparément, le seul fait que la reproduction par un procédé particulier de la partie musicale d'une œuvre serait permise à tous, ne saurait priver l'écrivain du droit de se prévaloir de son monopole d'exploitation relativement à la partie littéraire de l'œuvre, et que, si, dans les rapports respectifs de l'écrivain et du compositeur, leur œuvre commune doit, à certains égards, être considérée comme indivisible, cette indivisibilité ne peut être invoquée, par des tiers pour se soustraire aux prescriptions légales édictées en vue de protéger le droit d'auteur...

« Par ces motifs,

« Rejette ».

Dès lors que le débat était circonscrit entre les éditeurs et les fabricants de disques, la Cour de Paris et la Cour de Cassation devaient juger comme elles l'ont fait.

Ce qui est éminemment regrettable, c'est que les Sociétés d'auteurs ne soient pas intervenues dans le procès pour revendiquer le droit nouveau, que faisait naître la fabrication de ces disques. On se l'explique facilement de la part de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, où l'influence des éditeurs est prépondérante. On ne se l'explique pas de la part de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

Les Auteurs contre les Editeurs.

Cette abstention devait avoir les suites les plus funestes pour les auteurs, parce qu'elle créait un préjugé en faveur des éditeurs pour l'attribution de ce nouveau droit.

On l'a bien vu lorsque vingt ans plus tard, certains héri-

tiers des auteurs de livrets d'œuvres dramatico-musicales s'avisèrent de demander aux éditeurs, des comptes et une participation dans les redevances qu'ils percevaient de la part des fabricants de disques.

Il faut reconnaître que l'action était engagée dans les plus mauvaises conditions de droit et de fait.

Le jugement rendu sur cette demande le 16 juillet 1923 par le Tribunal de la Seine le constata en disant :

« Que les écritures ne précisent ni quelle est l'action intentée par les demandeurs, ni en vertu de quel texte ils procèdent ;

« Qu'ils semblent baser leur demande sur l'atteinte qui aurait été portée à leur droit exclusif d'auteurs par la reproduction de leurs œuvres sans leur autorisation ;

« Que, cependant, il ne s'agit pas en l'espèce d'une instance en contrefaçon, puisque les auteurs ne demandent pas que les éditeurs soient déclarés contrefacteurs, ni qu'il soit fait défense de continuer leur production phonographique ;

« Qu'ils n'invoquent pas non plus le droit moral de l'auteur ;

« Qu'ils ne critiquent pas les modes d'exploitation des éditeurs...

« Que presque tous les auteurs des œuvres en litige ont vu l'apparition des phonographes ; qu'aucun d'eux n'a songé à revendiquer pour lui ce mode de reproduction de ses œuvres ;

« Que cette interprétation des signataires des contrats originaires d'édition est beaucoup plus importante que celle à laquelle prétendent les demandeurs actuels, qui ne sont que les héritiers ou représentants des auteurs eux-mêmes...

« Que l'imprécision de leurs conclusions est d'autant plus à retenir, qu'ils ont attendu plus de quarante années, avant de formuler leurs réclamations ; et qu'ils n'indiquent ni la date à partir de laquelle devraient partir les comptes dont ils requièrent la reddition, ni comment se ferait le partage avec ceux des auteurs qui ne sont pas en cause ; ni ce qui adviendrait des contrats passés entre les éditeurs et les sociétés d'éditions phonographiques et qui sont encore en cours. »

Ces motifs n'étaient en quelque sorte que subsidiaires du motif principal, qui semble dominer le jugement, savoir :

« Qu'il est reconnu par toutes les parties en cause que les éditeurs ont acquis la *propriété pleine et entière* des opéras et opérettes sus-énumérées, *sans aucune restriction ni réserve* ; qu'ils ont été subrogés dans tous les droits des auteurs, et qu'ils avaient le droit, à l'exclusion de tous autres, d'éditer, de publier, graver, imprimer et vendre les ouvrages dans telle forme et publication que ce soit, et de publier tous arrangements desdits ouvrages pour quelque instrument que ce soit ».

Ce motif ne correspondait pas à la réalité : les cessions comprenaient deux restrictions importantes : les auteurs s'étaient réservé en effet les droits de représentation et d'exécution, et le droit de publier à part les paroles des ouvrages en question.

Sur appel, la Cour de Paris a rendu le 1^{er} mai 1925 un arrêt où il est dit :

« Que les contrats litigieux dont l'examen s'impose sont, avec quelques variantes insignifiantes, conçus en un sens identique ; que les auteurs y déclarent céder la propriété de leurs œuvres sans restriction ni réserve ; que prise à la lettre, cette formule suffirait à légitimer la prétention des éditeurs ; mais que les appelants soutiennent avec raison qu'elle ne saurait être appliquée littéralement et prise dans sa signification absolue ; qu'il est incontestable, notamment, que les auteurs ne sont pas dessaisis du droit de représentation de leur œuvre, non plus que de la faculté d'en faire reproduire le livret par le moyen de l'imprimerie ;

« Que la propriété artistique et littéraire, telle qu'elle est reconnue dans notre législation comprend deux droits, qui, dès l'origine, ont été distingués : droit de représentation et droit d'édition ; que le premier a été constitué par la loi des 13-19 janvier 1791 et est sanctionné par l'article 428 du Code pénal ; que le droit d'édition a été institué par le décret des 16-19 juillet 1793 et trouve sa sanction dans les articles 425 et 427 ; qu'il est de tradition et passé en règle générale, que les auteurs se réservent le droit de représentation, et ne cèdent que le droit d'édition ; que telle est bien la situation dans laquelle se présente le procès ; que la question à résoudre est donc

de savoir si la reproduction par phonographe tient au droit de représentation ou au droit d'édition ;

« Que les appelants soutiennent qu'elle doit être assimilée à une représentation, par la raison que la matrice phonographique ne peut être obtenue qu'au moyen de l'exécution de l'œuvre par des chanteurs ou des musiciens, et qu'en fait, c'est le morceau ainsi interprété et exécuté, non la partition de « musique muette », qui est offert au public ; qu'ils font remarquer que la valeur des disques est en fonction du talent et de la renommée des artistes qui ont pris part à leur confection ; mais que, quel que soit l'intérêt de ces observations, elles ne vont pas jusqu'à permettre d'assimiler la reproduction phonographique à une représentation ; que la représentation suppose une mise en scène, si simple soit-elle, et ne se conçoit pas sans une réunion d'amateurs ; mais qu'elle a surtout ce caractère propre d'être une manifestation d'art, à laquelle ne concourent qu'accessoirement les moyens industriels, ce qui explique que l'auteur ait tenu à en rester maître ; que tout autre chose est la reproduction uniforme et automatique du même morceau, définitivement fixé et reproduit en nombre illimité, par des procédés mécaniques ; que cette reproduction ne peut être envisagée que comme objet d'une entreprise essentiellement commerciale ;

« Que, si elle ne peut être assimilée à une représentation, la reproduction phonographique doit être tenue pour une édition dans le même sens large attribué par l'usage et par la jurisprudence au mot « édition » ; que dans l'acception ainsi consacrée, éditer une œuvre, c'est la produire et la répandre dans le public par une fixation matérielle et durable ; qu'en vain objecterait-on, contre l'ampleur de cette définition, le texte de l'article 425 du Code pénal qui, punissant la contrefaçon, ne vise que l'impression gravée et imprimée ; que ses termes ne sont qu'énonciatifs, comme il résulte manifestement de l'article 427, qui ordonne la confiscation des planches, moules ou matrices des objets contrefaits ;

« Que le droit d'édition portant sur des objets multiples constitue une universalité juridique ; que, de la part des auteurs représentés au procès par les appelants, la cession de cette universalité a été complète et absolue ; qu'à défaut de toute réserve, une telle cession comporte nécessairement le droit de reproduction par tous procédés mécaniques et industriels » (1).

(1) DALLOZ, 1925. 2. 102.

On voit quel avait été le système soutenu par les héritiers des auteurs : les contrats de cession réservaient à ces derniers le droit de représentation et n'avaient cédé que le droit d'édition. La phonographie nécessite une exécution, — qui est une représentation réduite, — donc les auteurs doivent bénéficier de ce mode de publication, qui entre dans le droit de représentation.

La Cour a répondu : « La représentation suppose une mise en scène et ne se conçoit pas sans une réunion d'auditeurs, et, si la reproduction phonographique ne peut être assimilée à une représentation, la reproduction phonographique doit être tenue pour une édition ».

Ce faisant, la Cour semble avoir ignoré la jurisprudence de la Chambre criminelle de la Cour de cassation, qui a assimilé à une représentation, notamment l'exécution de la Valse de *Chilpéric* par un orgue de Barbarie (1), ce qui ne supposait évidemment pas la moindre mise en scène ; cette exécution ne supposait pas davantage une réunion d'auditeurs. Ainsi, la Cour a établi le syllogisme suivant :

Majeure : Tout ce qui n'est pas représentation est édition.

Mineure : La reproduction phonographique n'est pas une représentation.

Conclusion : Donc la reproduction phonographique est une édition.

La majeure était inexacte, puisque l'exécution n'y était pas comprise : la conclusion était donc nécessairement inexacte.

Ainsi la Cour ignorait le droit d'exécution.

Elle ignorait aussi probablement la Convention de Berne, qui est une loi nationale aussi bien qu'internationale, dont l'article 13 confère aux auteurs d'œuvres musicales « le droit exclusif d'autoriser l'adaptation de leurs œuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement.

C'est précisément parce que les auteurs de cet article connaissaient la teneur des contrats d'édition, qu'ils ont voulu donner aux auteurs, par un texte précis, un droit nouveau découlant de la nouvelle invention.

Il est donc impossible de considérer que ce droit nouveau ait été compris dans des contrats, qui ne pouvaient prévoir, ni l'invention nouvelle, ni le droit nouveau qui en découlerait.

Il est également impossible de le considérer comme un *accessoire* de la prétendue propriété de l'œuvre, car tous les éléments qui composent le droit d'auteur sont des droits distincts et égaux, dont la nature même est contraire à la notion « d'accessoire » (1).

* *

Les héritiers des auteurs se pourvurent en cassation.

La Chambre civile a rendu le 10 novembre 1930 l'arrêt suivant :

« La Cour :

« Sur le moyen unique du pourvoi :

« Attendu que les demandeurs au pourvoi, héritiers ou légataires d'Halévy, Meilhac, Barbier, Carré et Philippe Gille, poursuivent contre Heugel, Choudens, Rouart-Lerolle et C^{ie}, la restitution des redevances, qu'ils prétendaient que ceux-ci auraient induement perçues sur la reproduction par disques phonographiques des œuvres, dont ces éditeurs ont acquis le droit d'édition ;

« Attendu que suivant le pourvoi, l'arrêt attaqué, pour rejeter cette prétention, aurait à tort décidé que le droit de reproduction phonographique est compris dans le droit d'édition ;

« Mais attendu que l'arrêt constate que les divers contrats intervenus de 1852 à 1891 entre les auteurs et les éditeurs en litige, tous conçus en termes identiques, ont pour objet la cession pleine et entière par les premiers aux seconds de la propriété de leurs œuvres, sans restriction ni réserves ; qu'il admet, il est vrai, que malgré sa portée d'apparence absolue, cette formule ordinairement usitée dans les contrats de cette nature, n'implique pas que les auteurs se soient dessaisis du droit de représentation, reconnu et consacré par les lois des 13-19 janvier et 19 juillet-6 août 1791 ;

(1) Voir *supra* : le droit d'exécution.

qu'il suit de là que la reproduction phonographique, inconnue à l'époque des contrats, pourrait être tenue pour exclue de la cession générale de propriété, que les auteurs ont voulu faire, si ce mode d'exploitation était assimilable à la représentation sur un théâtre public ;

« Mais attendu qu'avec raison la Cour d'appel considère, qu'il ne suffit pas, pour admettre une pareille assimilation, qu'à l'origine de l'enregistrement sur les disques se trouve une exécution instrumentale et vocale de l'œuvre par des artistes chanteurs et musiciens ; que cette exécution initiale qui, fixée sur les disques par des procédés purement mécaniques, est ensuite répandue en milliers d'exemplaires, manque, en effet, des caractères essentiels par lesquels se définit la représentation ; que, sans rechercher si celle-ci ne suppose pas nécessairement, comme l'arrêt le déclare, une mise en scène, qui souvent réduite à son appareil le plus simple, n'est cependant jamais complètement éliminée, il suffit d'observer qu'il est indispensable, pour que l'exécution revête le caractère d'une représentation, qu'elle s'adresse directement à un public, généralement réuni dans le lieu où elle se donne, en tout cas appelé à en jouir dans le temps même où elle se produit, par une communication à peu près instantanée des artistes avec l'auditoire ; que l'exécution devant un appareil enregistreur ne répondant pas à cette condition première et essentielle, il s'ensuit que la reproduction phonographique, qui n'est assimilable, de son origine à sa fin, qu'à l'édition sonore d'une exécution privée, est en conséquence, justement considérée par l'arrêt attaqué comme comprise dans la cession générale qu'il déclare que les auteurs ont consentie de leurs droits ;

« D'où il suit qu'abstraction faite de motifs surabondants, l'arrêt dont la décision est légalement justifiée n'a violé aucun des textes visés au moyen ;

« Rejette ».

Cet arrêt ne méconnaît pas le droit d'exécution comme l'a fait la Cour de Paris ; il semble même avoir admis que la reproduction phonographique constituait surtout une exécution ; mais il a considéré que les contrats de cession ne réservaient aux auteurs que le droit d'exécution *publique*, et que, puisque, pour fabriquer un disque, l'exécution, devant un

appareil enregistreur, avait lieu dans un local *privé*, il n'y avait pas exécution *publique*; que par conséquent l'exécution privée n'entraîne pas dans le droit que s'étaient réservé les auteurs, et était comprise dans la cession générale de leurs droits.

Que ces disques soient multipliés à l'infini et soient vendus à tous venants, cela ne constituait pas, pour la Chambre civile, la publicité. Attendons-nous à la voir décider qu'un journal n'est pas une feuille publique, parce que l'imprimerie où il est composé est un local privé et qu'on le lit chez soi...

Comme la Cour de Paris, la Chambre civile semble aussi avoir ignoré la Convention de Berne, dont l'article 13 n'exige nullement la publicité : le droit nouveau qu'il confère aux auteurs est absolu, et indépendant de toute circonstance de temps ou de lieu.

Sans même recourir à la Convention de Berne, la Chambre civile aurait pu appliquer l'article 1169 du Code civil, aux termes duquel « quels que généraux que soient les termes dans lesquels une convention est conçue, elle ne comprend que les choses sur lesquelles il paraît que les parties se sont proposé de contracter ». C'est évidemment cette idée dont s'est inspiré le Tribunal de l'Empire Allemand, pour considérer, comme un droit nouveau, le droit de reproduction sur disques, droit qui n'était pas compris dans les cessions de l'œuvre antérieures à l'invention. *Fas est ab hoste doceri*.

Que dire enfin de cette définition de la reproduction phonographique, *édition sonore d'une exécution privée*? Qui dit « édition » dit « fixation d'une œuvre par des signes graphiques » : si cette fixation donne lieu à une émission de sons, c'est une autre opération qui se produit, et cette opération, c'est une « exécution » : une édition ne peut donc pas être « sonore ».

Ce procès appelle quelques réflexions d'ordre général.

Les œuvres en question ont été « achetées » il y a une cinquantaine d'années pour quelques billets de mille francs.

Entre leurs dates d'achat et l'époque où les disques furent exploités commercialement, plus de trente ans s'étaient écoulés, au cours desquels la vente des partitions et des morceaux détachés avaient rapporté des millions aux éditeurs, sans parler des redevances perçues par la location du matériel d'orchestre et des droits d'auteur sur les représentations à l'étranger, qui leur avaient rapporté d'autres millions ⁽¹⁾, auxquels ni les auteurs ni leurs héritiers n'avaient eu aucune part.

En présence de la revendication des héritiers des auteurs, il semble que l'équité aurait dû inciter les magistrats à rechercher le moyen juridique de redresser cette formidable disproportion, entre les prix dérisoires perçus par les auteurs et les sommes énormes encaissées par les éditeurs.

C'eût été d'autant plus équitable que ceux-ci, en autorisant la fabrication des disques, — qui leur rapportaient de nouveaux millions, — n'avaient effectué aucun travail, n'avaient couru aucun risque, *n'avaient exactement rien fait de leur métier d'éditeur*. Ils s'étaient bornés à revendire un droit, qu'ils prétendaient avoir acquis implicitement, — et à encaisser les redevances payées par les fabricants de disques.

Supposons qu'au lieu d'être très rémunératrice, la fabrication des disques ait été très onéreuse pour le fabricant, — mais qu'elle ait été un moyen de diffusion de l'ouvrage profitable à l'auteur seul.

Si ce dernier avait voulu obliger l'éditeur à fabriquer des disques, celui-ci eût été fondé à lui répondre que les obligations de son contrat se bornaient à imprimer, *sur papier*,

(1) *Manon* a été cédée à l'éditeur X pour 60.000 francs ; (et cette somme comprenait aussi le prix de cession de tous les droits de représentation à l'étranger). Grunbaum-Ballin : *Le Temps* 4 octobre 1929.

des partitions et des morceaux détachés, — et non à fabriquer des disques — *ce qui n'était pas son métier.*

C'eut été exact, car les contrats de cession n'étaient signés par les auteurs qu'en vue de l'édition *sur papier* : c'étaient en réalité des *contrats d'édition*, empruntant la forme de contrats de vente ; bien que, *dans leur lettre*, ces contrats n'aient contenu aucune obligation à la charge des éditeurs, ils n'en étaient pas moins des contrats synallagmatiques entraînant à la charge des éditeurs, *une obligation de faire* — celle d'éditer.

Or, si l'obligation d'éditer *sur disques*, n'était pas comprise dans l'obligation *de faire* de l'éditeur, *l'édition sur disques était restée en dehors du contrat*, — et, par conséquent, l'éditeur n'avait aucun droit sur elle.

Il est curieux de constater qu'aucune des trois décisions qui ont repoussé les prétentions des héritiers des auteurs, n'ait envisagé cette question, et que ces trois décisions aient été fondées sur des motifs absolument différents. On ne peut se l'expliquer que par le ferme propos des magistrats de faire perdre leurs procès aux demandeurs.

Or, les magistrats qui ont statué dans cette affaire, sont des hommes consciencieux, éclairés, pénétrés du désir de dire le droit, et auxquels il est impossible d'attribuer le moindre esprit de partialité.

Nous croyons pouvoir reconstituer leur état d'esprit. Ils se sont dit :

« Voilà des héritiers d'auteurs qui ont aliéné leur propriété, sans restrictions, ni réserves, et ces héritiers veulent revenir sur cette stipulation formelle : Ce sont des gens de mauvaise foi ».

Or, la plupart du temps les juges se déterminent en fait, et cherchent les motifs de droit de nature à faire triompher les parties qui leur semblent bien fondées, *en fait*. C'est pourquoi ils se sont ingéniés à trouver, dans l'interprétation des contrats, des raisons de droit pour faire perdre leur procès aux héritiers des auteurs.

Peu familiarisés avec les questions de droit d'auteur, — dont ils n'ont jamais été entretenus pendant leurs études de droit, et dont ils n'ont eu à s'occuper que fort rarement au cours de leur carrière, — ils ne pouvaient pas se rendre compte que, contrairement à la lettre des contrats, le droit d'auteur n'était pas une propriété ; que c'était un droit attaché à la personne, donc inaliénable ; que ce droit complexe était constitué par des éléments indépendants les uns des autres ; que, par conséquent, la cession du droit d'édition sur papier ne pouvait pas comprendre le droit d'édition sur disques.

La loi de 1917.

Les raisons, qui avaient déterminé le vote de la loi de 1866, ne subsistaient plus depuis longtemps, mais la spoliation des auteurs, elle, continuait à produire ses effets.

Aussi, notre Parlement entreprit-il de la faire cesser en l'abrogeant par la loi du 10 novembre 1917 :

« *Article premier.* — La loi du 16 mai 1866 relative aux instruments mécaniques est abrogée.

« *Article 2.* — Sera néanmoins licite la reproduction, par des instruments de musique mécanique, des airs de musique qui auront été adaptés à des instruments de cette nature avant la mise en vigueur de la présente loi.

« Continuera à être dispensée de toute autorisation du compositeur ou ses ayants cause, la reproduction par des jouets dits « boîtes à musique » ou instruments analogues, d'airs incomplets, au moyen de cylindres n'ayant pas plus de 10 centimètres de longueur et 5 centimètres de largeur.

« *Article 3.* — Dans le délai de deux mois qui suivra la promulgation de la présente loi, les fabricants d'instruments de musique mécanique, les fabricants ou éditeurs de parties séparées destinées à des instruments de ce genre, remettront au Ministre des Beaux-Arts un catalogue exact et complet des airs de musique adaptés par eux antérieurement à cette promulgation ou faisant partie du fonds de commerce par eux exploité.

« L'Administration des Beaux-Arts arrêtera la liste générale de ces airs, qui sera publiée au *Journal officiel*. Aucun air de musique ne bénéficiera de l'immunité stipulée à l'article 2 ci-dessus, s'il ne figure pas sur cette liste générale, à moins que la preuve ne soit apportée par le fabricant qu'il y a été indûment omis.

« Les auteurs de leur côté conserveront la faculté de faire la preuve qu'un air figurant sur cette liste n'avait pas fait l'objet d'une adaptation avant la promulgation de la loi.

« Article 4. — Les infractions aux dispositions de la présente loi seront soumises aux dispositions des articles 423 et suivants du Code Pénal. »

C'était la suppression de la licence légale, sauf en ce qui concerne la petite exception faite en faveur des jouets d'enfants, — exception qui n'a guère d'importance économique.

Les lois étrangères.

Les lois étrangères récentes considèrent presque toutes les enregistrements d'airs de musique comme des ouvrages de seconde main, conférant le droit d'auteur, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale.

La loi allemande de 1901 (dont la loi de 1910 n'est que le complément), considère que l'enregistrement de l'œuvre par un instrument mécanique est une œuvre de « seconde main » et accorde le droit d'auteur au remanieur :

« Article 2. — Est réputé auteur de l'œuvre celui qui l'a créée..., auteur d'un remaniement, celui qui l'a remaniée de toute autre manière.

« Lorsqu'une œuvre littéraire ou musicale est adaptée à des organes d'instruments servant à la reproduction mécanique sonore, moyennant l'intervention personnelle d'un exécutant, l'organe ainsi confectionné sera traité comme le remaniement de l'œuvre.

« Il en est de même lorsque l'adaptation s'opère par le perçage, l'estampage, l'arrangement de pointes, ou tout autre travail similaire, et que ce travail doit être considéré comme dû à une activité artistique.

« Dans le cas visé par la première phrase, c'est l'exécutant, et dans le cas visé par la seconde phrase, c'est l'adaptateur, qui sera réputé remanieur de l'œuvre. »

Les articles 23 et 25 de la loi autrichienne du 13 juillet 1920 adoptent les mêmes règles :

C'est ce qu'édicté l'article 2 de la loi italienne pour les « adaptations et les réductions pour instruments ou moyens propres à reproduire l'œuvre mécaniquement ».

L'article 2 de la loi polonaise dispose de même :

« Le droit d'auteur existe également sur... les morceaux de musique mécanique, sur les rouleaux de phonographes et autres appareils de ce genre reproduisant mécaniquement une œuvre ».

L'article 6 de la loi yougoslave contient une disposition analogue.

L'article 7 de la loi tchéco-slovaque range parmi les œuvres donnant naissance au droit d'auteur :

« Les adaptations personnelles d'œuvres littéraires et musicales à des appareils destinés à leur reproduction mécanique, ainsi que l'adaptation d'œuvres musicales, par un arrangement technique à des appareils de ce genre, où à leurs parties, pourvu que se trouve déterminé par là un caractère personnel de reproduction. »

Ici, la loi ne confère pas le droit d'auteur à l'enregistrement pur et simple : elle le subordonne à un travail personnel, que n'exige ni la loi italienne, ni la loi polonaise, ni la loi yougoslave.

La licence obligatoire.

Tandis que la loi française abolissait la licence légale certaines lois étrangères, favorisant les fabricants au détriment des droits des auteurs, instituaient la licence obligatoire.

Elle était d'ailleurs justifiée, en quelque mesure, parce

que, en fait, les auteurs ne jouissent plus de leurs droits, passés aux éditeurs de musique.

C'est ainsi que la loi allemande du 22 mai 1910 dispose dans son article 22 :

« Lorsque l'auteur d'une œuvre musicale autorise un tiers à multiplier professionnellement l'œuvre en vue d'une reproduction mécanique, ... toute tierce personne qui aura un établissement industriel principal, ou son domicile, dans le pays, pourra, dès que l'œuvre aura été éditée, demandée que l'auteur lui accorde également une autorisation analogue, moyennant une indemnité équitable ;

« Cette demande sera recevable ; peu importe que l'auteur ait accordé à une tierce personne le droit de reproduction, avec ou sans transfert de la faculté exclusive dont il est investi.

« L'autorisation ne produira d'effet qu'en ce qui concerne la mise en circulation dans le pays même, et l'exportation dans les Etats où l'auteur n'est pas protégé contre la reproduction mécanique de l'œuvre.

« Quant aux rapports dans un Etat où la réciprocité est considérée comme étant garantie, le Chancelier pourra déterminer, par une publication à insérer dans la *Feuille impériale des Lois*, dans quelle mesure, une tierce personne, qui ne possède dans l'Empire ni établissement industriel, ni domicile, sera en droit de demander l'autorisation dont il s'agit, et ordonner que celle-ci soit aussi valable pour l'importation dans ledit Etat.

« Les dispositions de l'alinéa premier s'appliquent également à l'écrit protégé, qui accompagne comme texte l'œuvre musicale, et dont l'auteur a consenti à la reproduction professionnelle par un tiers en vue de la reproduction mécanique.

« Toutefois l'auteur de l'œuvre musicale a le droit et l'obligation d'accorder l'autorisation, *au lieu et place de l'auteur du texte*, sous réserve de payer à ce dernier une part équitable de la rémunération. »

Le droit d'exécution est comme le droit de reproduction soumis à la licence obligatoire en vertu de l'article 22 a) :

« Les organes d'instruments confectionnés en vue d'une autorisation accordée conformément à l'article 22 *pourront être utilisés*,

avec la restriction contenue dans la seconde phrase de l'alinéa premier, *sans qu'aucune permission spéciale* soit nécessaire à cet égard.

« Lorsque avant ou après la mise en vigueur de la présente disposition, l'auteur aura cédé le droit exclusif d'exécution à une tierce personne, il devra payer à celle-ci une part équitable de la rémunération.

« Les dispositions de l'alinéa premier s'appliquent, même dans le cas où l'auteur autorise de son plein gré un tiers à multiplier l'œuvre en vue de la reproduction mécanique. »

L'article 22 b ajoute :

« Lorsque l'auteur aura cédé partiellement le droit exclusif de reproduction mécanique, l'autorisation prévue dans l'article 22 ne doit être accordée néanmoins que par lui.

En cas de cession non limitée, l'autorisation devra être accordée par l'ayant droit. »

La loi anglaise de 1911 s'inspire de principes analogues.

Article 19 § 1. — Le droit d'auteur existera à l'égard des empreintes, rouleaux perforés, et autres organes à l'aide desquels des sons peuvent être reproduits mécaniquement, comme si ces organes constituaient des œuvres musicales, mais il durera 50 ans à partir de la confection de la planche originale dont l'organe est tiré directement ou indirectement.

« Sera considéré comme auteur de l'œuvre celui qui possède cette planche originale au moment de sa confection, et, si elle se trouve à ce moment en possession d'une corporation constituée, celle-ci sera censée, pour les effets de la présente loi, résider dans les possessions de Sa Majesté régies par la présente loi, si la corporation y a fondé un établissement commercial.

§ 2. — Ne sera pas considéré comme une violation du droit d'auteur sur une œuvre musicale, le fait de confectionner... des empreintes, rouleaux perforés ou autres organes à l'aide desquels l'œuvre pourra être exécutée ou représentée mécaniquement, lorsque celui qui les confectionne prouve :

« a) que les organes ont été fabriqués antérieurement par le titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre ou avec son autorisation ou son consentement.

b) qu'il a fait la notification prescrite de son intention de confectionner les organes et qu'il a payé au titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre, ou pour son compte, d'après les prescriptions établies, des tantièmes par rapport à tous les organes vendus par lui, tantièmes calculés au taux ci-après :

« 2 1/2 0/0 dans les deux ans à partir de la mise en vigueur de la loi ;

« 5 0/0 après l'expiration de cette période.

« § 3. — Ce taux sera perçu sur le prix ordinaire de vente au détail des organes calculés de la manière prévue ci-dessus.

« Cependant ce tantième payable par organe ne sera en aucun cas inférieur à 1/2 penny pour chaque œuvre protégée et reproduite dans cet organe. »

*
**

Les cessionnaires des droits des auteurs s'élèvent avec énergie contre la licence légale ou obligatoire : leur principal argument est que la licence légale ou obligatoire « méconnaît, à son origine même, l'exercice du droit moral de l'auteur. »

C'est juridiquement exact ; en fait, cela n'a aucun intérêt pour l'auteur, car son droit moral est violé à chaque instant par la plupart des fabricants de disques, à qui les éditeurs de musique ont cédé le droit de reproduction, et ceux-ci se montrent absolument indifférents à la défense du droit moral de l'auteur.

Les auteurs ne sont ni prévenus de la cession de leurs œuvres, ni invités à en surveiller l'exécution.

Jamais les éditeurs ne se soucient de poser comme condition de leurs rétrocessions du droit de reproduction, à la charge du fabricant de disques, l'obligation de consulter l'auteur et d'avoir son approbation. Ils cèdent leur répertoire en vrac et se contentent d'encaisser leurs redevances.

Quant aux auteurs comme ils n'ont, en général, ni le temps, ni les moyens d'intenter des procès pour faire respecter leur droit moral, ils se résignent à voir massacrer leurs œuvres.

A propos de sa *Tragédie de Salomé*, Florent Schmitt a déclaré dans une interview :

« Une maison d'éditions phonographiques a enregistré mon œuvre en trois disques, c'est-à-dire sur six faces. Or, cet enregistrement a été réalisé d'une façon impossible. Aucune de mes intentions n'a été respectée et l'exécution est pitoyable c'est un véritable massacre... »

« Lorsqu'un chef d'orchestre exécute mal une œuvre, cela ne dépasse pas le cadre de ses auditeurs ; au contraire un disque mal enregistré sera répété des centaines ou des milliers de fois, et servira peut-être de modèle pour des exécutions ou des enregistrements à l'étranger » (1).

Arthur Honegger écrit dans le *Figaro Illustré* :

« Ce qui m'étonne dans la production phonographique, c'est de voir combien les fabricants sont peu soucieux de donner à leurs disques un caractère d'authenticité, qui en feraient des documents précieux pour l'avenir.

« La plupart du temps, les auteurs ne sont ni prévenus, ni consultés, et l'on sort à chaque instant des disques qui n'ont ni le mouvement, ni les nuances voulues par l'auteur » (2).

Donc, pratiquement, les auteurs n'auront intérêt à voir supprimer la licence légale ou la licence obligatoire dans certains pays, que lorsque les lois nationales leur auront enfin reconnu le droit *mixte* inaliénable, que comporte la phonographie, et que leur refuse notre jurisprudence en l'assimilant au droit d'édition, malgré l'article 13 de la Convention de Berne. En attendant, ils n'ont aucun intérêt à

(1) *Paris-Soir*, 27 décembre 1930.

(2) Février 1932.

cette suppression, puisque les éditeurs seraient les seuls, en pratique, à en bénéficier.

Nous ne verrions même aucun inconvénient à l'établissement en France de la licence légale qui, seule, pourrait réparer l'iniquité de l'attribution de leur droit de reproduction sur disques aux éditeurs, si la loi l'établissant prescrivait les conditions suivantes :

- a) Nécessité de l'autorisation de l'auteur, une fois donnée pour enregistrer son œuvre sur disques ;
- b) Respect absolu du droit moral ;
- c) Redevance de 10 0/0 du prix marqué sur la vente de chaque disque. Cette proportion de 10 0/0 correspond à la moyenne des redevances perçues sur les recettes des représentations théâtrales et sur la vente des livres.

Les conventions internationales.

Le protocole de clôture de la Convention de Berne rédigé en 1886 contenait un article 3 ainsi conçu :

« Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique, empruntés au domaine privé, ne sont pas considérés comme constituant le fait de contrefaçon musicale. »

La rédaction arrêtée à Berlin en 1908 a introduit dans le texte un article 13, dont le troisième alinéa a été modifié à Rome en 1928 :

« Les auteurs d'œuvres musicales ont le droit exclusif d'autoriser : 1° l'adaptation de ces œuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement ; 2° l'exécution publique des mêmes œuvres au moyen de ces instruments.

« Des réserves et conditions relatives à l'application de cet article pourront être déterminées par la législation intérieure de chaque pays en ce qui le concerne : mais toutes réserves et conditions de cette nature n'auront qu'un effet strictement limité au pays qui les aurait établies.

« La disposition de l'alinéa premier n'a pas d'effet rétroactif et, par suite, n'est pas applicable dans un pays de l'Union, aux œuvres qui, dans ce pays, auront été adaptées licitement aux instruments mécaniques avant la mise en vigueur de la Convention signée à Berlin le 13 novembre 1908, et s'il s'agit d'un pays qui aurait accédé à l'Union depuis cette date, ou y accéderait dans l'avenir, avant la date de son accession.

« Les adaptations faites en vertu des alinéas 2 et 3 du présent article, et importées sans autorisation des parties intéressées, dans un pays où elles ne seraient pas licites, pourront y être saisies. »

Il est à remarquer que l'article 2 de la Convention ne comprend pas les enregistrements par des instruments mécaniques comme des œuvres conférant le droit d'auteur.

Au contraire, l'article 2 de la Convention de Buenos-Ayres comprend dans l'expression « œuvres littéraires et artistiques » « les reproductions au moyen d'instruments mécaniques destinés à l'audition des sons. »

Les droits du fabricant.

Les fabricants revendiquent le droit d'auteur sur les disques, sous prétexte que ceux-ci seraient des œuvres de seconde main : ils veulent notamment avoir le droit d'en autoriser ou d'en interdire la radiodiffusion.

On aperçoit immédiatement la conséquence : ce nouveau droit d'auteur viendrait se superposer sur celui de l'auteur de l'œuvre enregistrée, qui a intérêt à percevoir des redevances sur l'exécution par la radio.

Si la station émettrice doit encore payer des redevances aux fabricants, il est à craindre, soit qu'elle ne diffuse pas l'œuvre, soit qu'elle paie à l'auteur des redevances inférieures à celles qu'il percevrait sans cette nouvelle exigence.

Quoi qu'elle ait été accueillie par plusieurs lois étrangères, cette prétention du droit d'auteur est injustifiable. En effet, le disque ne peut pas être considéré comme une œuvre de seconde main, comme une adaptation, puisque l'œuvre n'est

pas transportée d'un art dans un autre, et que le disque se borne à l'enregistrer *dans le même art*, en la reproduisant aussi exactement que possible.

La présence au cours de l'enregistrement d'un « ingénieur du son », chargé de modifier, dans les circuits qui unissent le microphone au style, la qualité et l'intensité du courant électrique, ne peut pas changer le caractère juridique de l'opération; c'est toujours un « enregistrement » de l'exécution de l'œuvre, plus ou moins parfait, mais rien de plus.

« L'action du créateur du disque n'a pas pour but, ni pour effets de créer une nouvelle œuvre, ni même une expression nouvelle, dans un art différent, d'une œuvre préexistante. Son but et son effet se réduisent à mettre en œuvre les précautions techniques nécessaires pour que le disque reproduise fidèlement l'effet sonore qui résulte de l'exécution d'enregistrement » (1).

On ne doit donc pas accorder le droit d'auteur au fabricant de disques.

Il serait d'ailleurs équitable de le protéger contre la contrefaçon de « son disque », — comme il serait juste de protéger l'exécution de l'artiste exécutant, — mais ces questions ne relèvent pas du droit d'auteur.

LA CINÉMATOGRAPHIE

Toutes les lois nationales protègent aujourd'hui, soit explicitement, soit implicitement, les œuvres cinématographiques comme des œuvres littéraires ou artistiques, soit qu'elles constituent des œuvres originales, soit qu'elles constituent des œuvres de seconde main, lorsqu'elles résultent de l'adaptation d'une œuvre préexistante.

Il en est de même des Conventions internationales.

(1) Rapport de M. François Hepp.

L'article 2 de la Convention de Buenos-Ayres comprenait implicitement les œuvres cinématographiques dans sa disposition concernant les œuvres littéraires et artistiques en général :

« Toute production qui puisse se publier par le moyen de la presse et de la reproduction. »

La Convention de la Havane a ajouté à celle de Buenos-Ayres les œuvres cinématographiques à l'énumération de cet article 2 et a ajouté un article 4 bis ainsi conçu :

« Les auteurs d'œuvres littéraires ou artistiques ont le droit exclusif d'autoriser la reproduction, l'adaptation et la présentation publique de leurs œuvres par la cinématographie.

« Sans préjudice des droits de l'auteur de l'auteur originale, la reproduction par la cinématographie d'une œuvre littéraire ou artistique sera protégée comme œuvre originale. »

Ces Conventions ne font aucune distinction entre les films constituant des « œuvres », c'est-à-dire des créations de l'esprit, et les « documentaires » qui ne sont que des fixations de paysages ou de mouvements humains ou animaux :

Cette distinction est faite par l'article 14 de la Convention de Berne :

Les auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ont le droit exclusif d'autoriser la reproduction, l'adaptation et la présentation publique de leurs œuvres par la cinématographie.

» Sont protégées comme œuvres littéraires ou artistiques les productions cinématographiques, lorsque l'auteur aura donné à l'œuvre un caractère original. Si ce caractère original fait défaut, la production cinématographique jouit de la protection des œuvres photographiques.

« Les dispositions qui précèdent s'appliquent à la reproduction ou production obtenue par tout autre procédé analogue à la cinématographie. »

La durée de protection de l'œuvre cinématographique est, en général, la même que celle des autres œuvres. Cependant l'article 40 de la loi hollandaise de 1912 lui donne un point de départ différent :

« Le droit d'auteur sur des œuvres photographiques et cinématographiques, ou sur des œuvres obtenues par des procédés analogues, prend fin au bout de cinquante années, à partir du dernier jour de l'année civile dans laquelle la première publication de l'œuvre a eu lieu par ou pour l'ayant droit. »

La qualité d'auteur.

A moins que l'auteur de l'œuvre originale n'ait effectivement collaboré au film, — ne serait-ce que parce qu'il a fourni le dialogue d'un film parlant, — il ne peut pas être considéré comme co-auteur du film, pas plus que Mérimée ne peut être considéré comme co-auteur de l'opéra tiré de son roman *Carmen*.

Etant donné la division du travail, poussée très loin dans la réalisation de certains films, notamment en Amérique, la question s'est posée de savoir à qui pouvait être attribuée la qualité d'auteur, et par conséquent l'exercice du droit moral et du droit pécuniaire.

La qualité d'auteur est certaine pour l'auteur du « scénario », c'est-à-dire de la donnée générale, — qu'il l'ait tiré de son propre fonds, ou emprunté à une autre œuvre; elle est non moins certaine pour l'auteur du « découpage », c'est-à-dire de la succession des scènes; pour l'auteur du dialogue d'un film parlant; pour le compositeur, qui aura écrit une musique originale, soit qu'elle accompagne des paroles, soit qu'elle soit seule dans un film sonore.

Très souvent c'est le même personnage qui a écrit le scénario, le découpage et le dialogue; très souvent, c'est également lui qui « met en scène ». Mais, si le metteur en scène est une autre personne, doit-on lui reconnaître la qualité de

co-auteur? Nous ne le pensons pas. Qu'est-ce, en effet, que l'auteur? C'est l'individu sans le travail duquel l'œuvre ne serait pas ce qu'elle est. Si on change le scénariste, le découpeur, le dialoguiste, le musicien, l'œuvre sera différente: au contraire, si l'on change le metteur en scène, on n'aura changé ni le sujet, ni la succession des scènes, ni le dialogue: il n'y aura de changé que les attitudes et les mouvements des personnages, le décor, le placement des accessoires, mais l'essence de l'œuvre n'aura pas été modifiée.

Pendant si le metteur en scène a modifié soit le scénario, soit le découpage, soit le dialogue, on doit lui reconnaître la qualité d'auteur, car il a fait œuvre d'auteur, puisque sans son travail, le film ne serait pas ce qu'il est.

..

Les industriels de la cinématographie revendiquent avec énergie, pour le « producteur », la qualité de principal auteur, sous prétexte qu'il reçoit le scénario, le découpage, le dialogue et la musique dans certains films: qu'il surveille la mise en scène; et surtout qu'il engage de gros capitaux.

Cette prétention est aussi inadmissible que le serait celle du directeur de théâtre, parce qu'il a reçu la pièce, a commandé les décors et les costumes et, lui aussi, a engagé des capitaux parfois fort importants.

Comme le directeur de théâtre, le producteur met l'œuvre en valeur, aussi bien dans l'intérêt des auteurs que dans le sien propre; mais pas plus que le directeur, il n'engage rien de sa personnalité dans l'œuvre elle-même.

Il ne peut donc à aucun titre exercer le droit moral ni le droit pécuniaire en son nom propre.

Comme le metteur en scène, s'il a fait œuvre d'auteur, on doit lui reconnaître cette qualité, — mais non en tant que producteur.

*
**

En fait, l'établissement de la plupart des films américains comporte le concours de plusieurs scénaristes, de plusieurs découpeurs, de plusieurs dialoguistes : il arrive qu'un film soit ainsi l'œuvre d'une dizaine de co-auteurs, à qui il est parfois impossible d'attribuer individuellement l'exercice du droit moral. Il subsiste cependant pour cette collectivité qui pourra l'exercer d'accord. Mais dans le cas où son exercice par l'un des co-auteurs devrait s'opposer à celui des autres, les oppositions de ces deux catégories de titulaires du droit moral aurait pour résultat de se neutraliser et par conséquent de suspendre son exercice.

Pour l'exercice du droit pécuniaire, la solution semble résider dans un mandat exprès ou tacite, *nécessaire et irrévocable*, donné au producteur par tous les co-auteurs du film pour l'exploitation de l'œuvre commune.

« Cette doctrine, qui peut paraître hardie, nous semble en tout conforme à la réalité des choses. Elle s'appuie sur l'individualité de l'œuvre. Elle garantit des droits incontestablement très légitimes ; elle évite, pour les garantir et les sanctionner, d'avoir recours au subterfuge anti-juridique qui consiste à attribuer au producteur le titre de co-auteur » (1).

Cette solution n'est pas en contradiction avec les règles du mandat ; la disposition de l'article 2004 du Code Civil, aux termes de laquelle « le mandant peut révoquer le mandataire quand bon lui semble », n'est pas d'ordre public ; et la jurisprudence décide justement que les parties peuvent déroger à la révocabilité du mandat ; enfin que le mandat ne peut être révoqué par la volonté d'une partie, lorsqu'il a été conféré dans l'intérêt commun du mandataire et du mandant, — ce qui est évidemment le cas.

Cette solution a été repoussée au Congrès de Budapest à la demande des Sociétés d'auteurs françaises, qui avaient passé avec la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie un traité-type, accordant au producteur la qualité

(1) Rapport de M. François Nepp.

de co-auteur, — et par conséquent, le droit d'auteur intégral, — y compris le *droit moral*, — dans les termes suivants :

« L'œuvre cinématographique, qui ressortit tout à la fois au domaine artistique et au domaine industriel, ne pouvant être assimilée aux autres œuvres dramatiques, et les producteurs cinématographiques ayant toujours signé de leur nom, ou de celui de leur firme, les films dont ils ont le privilège, le producteur, qui participe à la création et à l'élaboration d'un film, et en dirige la réalisation (auteurs de l'œuvre initiale, adaptateurs, réalisateurs, créateurs spécialisés, techniciens) pourra toujours signer comme auteur, avec les autres auteurs du film, pour une part de droits afférents à l'œuvre... ».

Ainsi, la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques attribue de sa propre autorité, aux capitalistes et industriels producteurs de films, la qualité d'auteur, pour des raisons qui pourraient toutes s'appliquer aux directeurs de théâtre.

Ceux-ci, en effet, participent quelquefois à la création d'une pièce, ne fut-ce qu'en la commandant à l'auteur, et toujours à son élaboration, en en dirigeant les répétitions soit directement, soit par un régisseur, leur préposé ; eux aussi, en dirigeant la réalisation, en coordonnant les éléments divers de la collaboration, car le peintre décorateur, le costumier, l'accessoiriste sont, chacun dans leur partie, des réalisateurs ; les artistes exécutants, comédiens, chanteurs, musiciens d'orchestre, prennent pour la circonstance la dénomination de « créateurs spécialisés » et les machinistes celle de « techniciens », — mais l'assimilation est certaine.

Nous ne pensons pas cependant que la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques ait pu conférer *en droit*, le droit d'auteur aux capitalistes qui fournissent les capitaux nécessaires à la création d'un film, — parce que seule, la loi peut conférer le droit d'auteur, et que la loi française ne le leur confère pas.

L'article 10 de la loi polonaise, il est vrai, attribue expressément le droit d'auteur au producteur.

« Le droit d'auteur, en ce qui concerne... les films cinématographiques, appartient à l'entrepreneur, et en cas de commande de l'œuvre, à la personne qui a fait cette commande. »

La loi italienne au contraire règle les droits des différents créateurs :

« Article 20. — A moins de convention contraire, le droit d'auteur sur une œuvre cinématographique est réglé de la manière suivante :

« Le droit appartient par moitié à l'auteur du scénario et par moitié à l'auteur de la bande cinématographique. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre cinématographique à laquelle un compositeur a participé par des morceaux originaux de musique, écrits spécialement pour cette œuvre, le droit d'auteur appartient par parts égales à l'auteur du scénario, au compositeur, et à l'auteur de la bande cinématographique. »

Cet article fait une juste discrimination entre les droits du compositeur qui crée une musique pour un film, et ceux du compositeur qui a produit antérieurement une musique simplement « reproduite » en même temps que le film se déroule.

Cette reproduction d'une œuvre antérieure ne pourra conférer à son compositeur que des redevances d'exécution.

« Article 21. — A moins de convention contraire entre les parties, et sans préjudice des droits découlant de la collaboration, l'auteur de la bande cinématographique a la faculté de projeter celle-ci, même sans le consentement de l'auteur du scénario et, dans le cas prévu par le dernier alinéa de l'article précédent, sans le consentement du compositeur.

« L'auteur du scénario a le droit exclusif de publier celui-ci séparément ou d'en tirer une œuvre littéraire ou artistique d'une autre nature.

« Le compositeur a le droit exclusif, dans le cas prévu par le dernier alinéa de l'article précédent, de publier ou d'exécuter séparément son œuvre musicale. »

L'article 4 de la loi yougoslave fait la même distinction que la Convention de Berne entre les films qui constituent des œuvres et les simples documentaires.

« L'œuvre cinématographique qui ne présente pas de caractère original n'est protégée que comme œuvre photographique. »

L'article 29 accorde la licence obligatoire au cinématographe pour la représentation à l'occasion d'une conférence scientifique ou didactique, des œuvres d'arts figuratifs éditées ou exposées en permanence en public, moyennant « une gratification convenable » à l'auteur.

L'article 22 § 11 prévoit l'adaptation d'une œuvre cinématographique à une œuvre littéraire ou artistique, en accordant à son auteur le même droit exclusif que dans le cas d'une adaptation inverse.

Les droits de l'auteur de l'œuvre originale.

Comme dans toute adaptation d'une œuvre à un art différent de celui dans lequel elle a été créée, la question se pose des droits de l'auteur de l'œuvre originale subsistant dans l'œuvre dérivée.

Pour la cinématographie, il y a lieu de tenir compte de deux éléments nouveaux fort importants : un film muet, sonore ou parlant, coûte des centaines de mille francs, sinon des millions à établir ; alors qu'une représentation théâtrale s'élabore par des répétitions relativement peu coûteuses, après lesquelles il ne reste rien des paroles ni des gestes des interprètes : au contraire, les appareils de prise de vues et de sons ont fixé définitivement les paroles et les gestes des interprètes.

Il y a là deux conditions nouvelles de l'art cinématographique, — le prix du film et sa pérennité, — qui interviennent pour rendre infiniment délicat l'exercice du droit moral de l'auteur de l'œuvre originaire.

D'une part, il ne serait pas admissible que l'exploitation d'un film, qui aurait coûté des millions, fût entravée par l'exercice du droit moral de l'auteur de l'œuvre originaire, lorsque ce droit n'aurait pas subi de graves atteintes.

D'autre part, il est inadmissible que cet auteur assiste impuissant à la violation de son droit moral par ce film, — qui le violera en tout temps, pendant des années, — en tous lieux, dans le monde entier, — alors que s'il ne s'était agi que d'une pièce de théâtre, cette violation n'aurait été produite que devant le public, forcément limité, de quelques salles de spectacles, et d'une façon souvent éphémère.

L'auteur de l'œuvre originaire pourra d'ailleurs stipuler, dans son contrat de concession, quelques mesures préventives, telles que l'approbation préalable du scénario, du découpage et du dialogue.

Sans pouvoir formuler de règles absolues pour régler l'exercice du droit moral de l'auteur de l'œuvre originaire, on pourra cependant distinguer entre ces modifications de *forme*, nécessitées par la technique de la cinématographie, et auxquelles l'auteur doit consentir expressément ou tacitement, et les modifications de *fond*, de nature à porter atteinte à son droit moral : il appartiendra aux tribunaux de trancher les différends selon les cas, mais en tenant toujours compte de l'inaliénabilité du droit moral, dont le principe ne doit jamais être mis en question.

Quant à l'auteur, ou aux auteurs, de l'œuvre dérivée, — le film, — leur droit d'auteur, droit pécuniaire et droit moral, est tout aussi absolu que le droit de tout autre auteur sur son œuvre, quelle qu'elle soit.

L'Affaire de Mélo.

Par un jugement rendu le 26 juillet 1933, le Tribunal civil de la Seine vient d'être appelé à se prononcer sur l'étendue et la cessibilité du droit moral dans l'affaire de *Mélo*, de M. Henry Bernstein.

« Le Tribunal,

« Attendu qu'en exécution du jugement du 29 juin 1933, ce Tribunal a assisté le 4 juillet, en présence des représentants de toutes les parties en cause, à la projection du film cinématographique *Mélo*, tiré de la pièce d'Henry Bernstein, dont le texte imprimé avait été versé aux débats ;

« Attendu que le Tribunal a pu constater ainsi la nature et l'importance des modifications apportées à l'œuvre dramatique par les producteurs de film ;

« Que les modifications sont telles que, bien que les personnages soient les mêmes, qu'ils évoluent dans le même milieu ; et participent à une intrigue dont le thème général reste sensiblement le même, on ne retrouve pas dans le film ce qui constitue l'originalité véritable de la pièce, ce qui porte la marque du génie de l'auteur ;

« Attendu notamment que la tentative d'empoisonnement à laquelle l'héroïne de la pièce, Romaine, se livre effectivement sur son mari, Pierre Delcroix, et qui met en danger la vie de celui-ci, n'est évoquée dans le film que sous la forme d'un rêve de l'épouse endormie auprès de Pierre, qui souffre, — non plus des effets du poison versé par sa femme, — mais d'une otite consécutive à un rhume de cerveau ;

« Qu'ainsi le caractère de Romaine, privé de ce qui en fait la grandeur tragique, est gravement altéré, et que le principal motif, qui pousse cette femme au suicide cesse d'exister ;

« Attendu que le suicide de Romaine terminant le film, celui-ci, amputé de tout ce qui comportait le troisième acte de la pièce, et particulièrement la scène admirable et profondément émouvante, où l'auteur met en présence, plusieurs années après la mort de l'héroïne, le mari et l'amant, qui tous deux ignorent la faute de celle qu'ils n'ont pas cessé d'aimer et, cherchant en vain l'épigramme

de son suicide, échangent leurs souvenirs, et reconstituent en esprit, chacun à sa manière, et chacun pour soi, la disparue ;

« Attendu que les défendeurs ne contestent pas avoir apporté à l'œuvre dramatique d'Henry Bernstein les importantes modifications dont se plaint l'auteur, mais qu'ils prétendent être en droit d'agir comme ils l'ont fait, en raison des nécessités de l'adaptation cinématographique, et des conventions intervenues entre eux et le demandeur ;

« Attendu qu'aux termes de ces conventions, en date à Paris du 8 mars 1932, Bernstein a cédé à la Société *Matador Film*, pour une durée de 7 années, et moyennant le prix de 240.000 francs, dont 100.000 ont été payés comptant, le droit de tirer des films sonores et parlants de sa pièce *Mélo*.

« Qu'il était stipulé expressément que *Matador Film* aura le droit d'apporter dans l'établissement du film tous changements à l'ouvrage original qu'elle jugera nécessaires ;

« Que la question qui se pose est donc de déterminer la valeur et la portée de cette clause ;

« Attendu qu'il convient de remarquer tout d'abord qu'elle diffère de celle qui est ordinairement usitée dans les contrats de cette nature ;

« Que le traité-type, établi d'accord entre la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques et la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie, prévoit, en effet, dans son article 5, qu'avant que le premier versement des droits d'auteur ait été effectué, le producteur devra faire approuver, à l'auteur de l'œuvre initiale, le titre et le scénario du film dans ses grandes lignes ; qu'avant la réalisation, le texte parlé devra être soumis à l'approbation de l'auteur, et que les auteurs et le producteur fixeront, dans leurs contrats particuliers, les modalités de leur accord, au sujet de l'éventualité de modifications de détails à apporter au texte, modifications qui seraient commandées par des nécessités d'ordre strictement technique en cours de réalisation ;

« Que les parties ne se sont pas référées à ce contrat-type, dont elles ne pouvaient ignorer l'existence et que, loin de s'inspirer de ses dispositions, elles ont manifesté au contraire leur volonté de s'y point conformer, en adoptant celles qui font l'objet de la clause litigieuse ;

« Attendu que Bernstein soutient qu'il avait été verbalement con-

venu que le scénario du film lui serait soumis, et devrait être approuvé par lui ; qu'il tire argument à cet égard de ce que *Matador Film* lui a effectivement communiqué le découpage allemand, en lui annonçant que le découpage de la version française lui serait soumis, dès que le travail serait terminé, communication qui a motivé ses premières et très vives protestations contre les modifications apportées à son œuvre ;

« Mais attendu que les défendeurs déclarent n'avoir agi ainsi que par pure courtoisie envers l'auteur ; que leur affirmation n'est créditée par aucun des éléments de la cause, et que le Tribunal ne peut dès lors que s'en tenir à la lettre même du contrat, autorisant la Société *Matador Film* à apporter dans l'établissement du film, tous changements à l'ouvrage original qu'elle jugera nécessaires ;

« Attendu que Bernstein et la Société des Auteurs intervenante, prétendent qu'en dépit de cette clause, librement et sciemment consentie, l'auteur conservait le droit de s'opposer à toute modification de l'œuvre qui serait jugée par lui inacceptable ;

« Qu'ils s'appuient, pour soutenir cette thèse, sur ce que la doctrine, et certaines décisions de jurisprudence, ont reconnu, aux auteurs d'œuvres littéraires ou artistiques, le droit de continuer à veiller au maintien de l'intégralité des œuvres par eux cédées, et de les protéger contre toute atteinte et toute déformation ;

« Mais attendu que ces principes n'ont été posés d'une façon absolue par la doctrine et la jurisprudence, que dans les cas où il s'agit de cessions consenties en vue de la publication ou de la reproduction d'une œuvre ; qu'ils s'expliquent et se justifient parce qu'en pareils cas, toute modification atteint et altère l'œuvre même qui est publiée ou reproduite ;

« Attendu qu'il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit, non plus de la publication ou de la reproduction, dans sa forme et sous son aspect original, d'une œuvre à laquelle on ne saurait toucher sans violer la pensée de son auteur, mais de la transposition au cinématographe d'une œuvre dramatique ou littéraire ;

« Qu'alors en effet, il s'agit, en réalité, de créer, à côté de l'œuvre originale qui, quoi qu'il arrive, demeurera intacte et intangible, une œuvre nouvelle, inspirée de la première, et s'y rattachant plus ou moins étroitement, mais nécessairement différente, puisqu'elle relève d'une technique et poursuit des buts différents ;

« Attendu qu'il n'est pas douteux, et qu'il n'est d'ailleurs con-

testé par aucune des parties en cause, que, pour tirer un film d'une pièce de théâtre, il faut apporter à cette pièce des modifications ;

« Qu'en conséquence, il est de toute nécessité d'admettre que les modifications peuvent être consenties par l'auteur, qui, lorsqu'il les a acceptées, se trouve définitivement lié, alors même qu'elles lui apparaîtraient, par la suite, comme déformant trop profondément son ouvrage ;

« Que de même qu'il peut consentir telle ou telle modification particulière, ou toute une série de modifications, l'auteur doit pouvoir, s'il le juge bon, faire confiance à son co-contractant, en l'autorisant à opérer tous les changements qui lui paraissent nécessaires ;

« Attendu qu'une pareille convention est d'une utilité incontestable ; qu'elle peut seule, en effet, permettre à des producteurs de films de ne prendre dans une pièce de théâtre ou dans un roman, dont ils entendent seulement, s'inspirer, sans en suivre tout le développement, que le thème général de l'intrigue ou quelques épisodes, ce qu'ils ne peuvent faire qu'après avoir traité avec l'auteur ;

« Qu'elle n'est pas illicite, n'étant prohibée par aucun texte ; qu'elle n'est pas non plus en opposition avec la doctrine et la jurisprudence sus-visée, puisqu'elle ne touche en rien à l'œuvre originale, qu'elle laisse intacte, et qu'elle n'est consentie, dans l'espèce que pour une durée limitée, et pour un seul mode d'expression artistique, distinct de celui pour lequel l'œuvre originale a été conçue et publiée ;

« Attendu dès lors qu'en présence d'une telle clause, la seule limitation qui puisse être apportée au droit du producteur de film de modifier l'ouvrage primitif, est celle qui résulte de l'application du droit commun ;

« Qu'aux termes de l'article 1134 du Code civil, les conventions devant être exécutées de bonne foi, l'auteur sera fondé à se plaindre dans le cas, — mais dans ce cas seulement, — où son œuvre aura été modifiée ou déformée par pure malice, dans le but de lui nuire ou de porter atteinte à son honneur ou à sa réputation ;

« Or, attendu que dans l'espèce, et sans qu'il soit besoin de recourir à une expertise, il résulte des constatations faites par le Tribunal, et de tous les éléments de la cause, notamment de l'importance du prix de la cession et de l'intérêt qu'avaient les sociétés défenderes-

ses à produire un film de nature à plaire au public, que les modifications et les déformations apportées à la pièce *Mélo*, pour si maladroites et si, regrettables qu'elles puissent paraître, ne s'inspirent d'aucune idée de malice à l'encontre de Bernstein, mais s'expliquent uniquement par la conception, peut-être critiquable, que les auteurs du film semblent avoir des nécessités de la production cinématographique et des goûts du public ;

« Attendu que Bernstein succombant dans ses demandes, la Société des Auteurs Dramatiques, dont l'intervention tendait aux mêmes fins doit être également déboutée ;

« Attendu au contraire, que la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie était fondée à intervenir au procès pour y prendre les fait et cause des sociétés défenderesses ;

« Par ces motifs ;

« Déclare Bernstein mal fondé dans toutes ses demandes, fins et conclusions, tant principales que subsidiaires et additionnelles ; l'en déboute ;

« Déboute en conséquence la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques en son intervention ;

« Déclare la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie bien fondée dans son intervention au procès pour y prendre les fait et cause des sociétés défenderesses ;

« Condamne Bernstein en tous les dépens, à l'exclusion de ceux relatifs à l'intervention de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, lesquels resteront à la charge de celle-ci. »

Ce jugement nous semble critiquable sur tous les points.

Après sa lecture, on a l'impression que le Tribunal est parti de ce postulat :

« Quand une Société donne 240.000 francs — dont 100.000 comptant — à un auteur pour prix de l'adaptation de son œuvre, elle a le droit d'en faire n'importe quoi. »

Parti de ce postulat, le Tribunal s'est efforcé de le justifier.

En fait :

A. — *Matador Film* prétend être en droit d'avoir apporté

les modifications critiquées « en raison des nécessités de l'adaptation cinématographique ».

Le Tribunal ne s'est pas demandé si dans l'espèce ces nécessités entraînaient ces modifications.

Or, pour adapter la pièce au film, la technique du film n'exigeait nullement la transformation d'une tentative d'empoisonnement réelle en un rêve, — qui déformait complètement l'action.

Ayant supprimé la réalité de l'empoisonnement, le film substitue, à ses suites morbides, une otite consécutive à un rhume de cerveau : Il était difficile de concevoir une substitution plus niaise.

Il est certain que la technique de la cinématographie ne rendait nullement ces modifications nécessaires : la bande qui reproduisait les vues du rêve pouvaient aussi bien reproduire l'empoisonnement lui-même.

Le Tribunal constate ensuite que le suicide de Romaine devient inexplicable, — ce qui rend en effet le film incompréhensible, car Romaine n'a aucune raison de se tuer parce que son mari a un rhume de cerveau suivi d'une otite.

Cependant, il a suffi que *Matador Film* affirmât ces modifications nécessaires pour que le Tribunal s'inclinât.

B. — Le Tribunal trouve dans le fait que les parties ne se sont pas référées au contrat-type, passé entre la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques et la Chambre Syndicale de la Cinématographie, la preuve de la volonté de déroger à ses clauses.

Le Tribunal ne se dit pas que c'est peut-être tout simplement parce que *Matador Film* ne fait pas partie de la Chambre Syndicale et qu'il n'était pas lié par ce contrat-type.

C. — M. Bernstein affirme qu'il avait été verbalement convenu que le scénario lui serait soumis. *Matador Film* affirme que, si le scénario a été soumis à M. Bernstein, c'est par pure courtoisie.

Cette affirmation suffit au Tribunal pour déclarer qu'elle n'est contredite par aucun élément de la cause.

Ainsi, les « très vives » protestations de M. Bernstein mentionnées par le jugement, ne constituent pas pour le Tribunal des éléments de la cause.

Pas davantage, l'envoi du découpage en allemand, puis en français, par *Matador Film* à M. Bernstein.

Pourtant, ce double envoi constituait précisément l'exécution de l'engagement verbal pris vis-à-vis de M. Bernstein, — et par conséquent, l'exactitude de son affirmation, et l'inexactitude de celle de *Matador Film*.

En droit :

A. — Le jugement admet que le droit moral a été reconnu par la doctrine et la jurisprudence, mais seulement dans le cas où il s'agit de « cessions consenties en vue de la publication ou de la reproduction d'une œuvre ».

Et pour appuyer cette affirmation, il répand quelques vérités premières :

« En cas de publication et de reproduction, toute modification atteint et altère l'œuvre elle-même, qui est publiée ou reproduite.

« En cas d'adaptation à un autre art, l'œuvre originale, quoi qu'il arrive, demeure intacte et intangible.

« Pour tirer un film d'une pièce de théâtre, il faut apporter à cette pièce des modifications. »

Mais le Tribunal ne se demande pas s'il n'y a pas deux sortes de modifications : des modifications de *forme* qui sont nécessitées par l'adaptation de la pièce au film, — et des modifications de *fond*, qui n'étaient pas le moins du monde nécessitées par cette adaptation, qui dénaturent complètement l'œuvre, au point de la rendre ridicule et incompréhensible, et qui, par conséquent, n'ont pu être consenties par l'auteur, — quel que soit d'ailleurs le prix auquel il a cédé son droit d'adaptation, — ce qui est précisément le cas.

B. — Le Tribunal admet cependant que, si ces modifications avaient été faites par malice, et dans l'intention de nuire à l'auteur, celui-ci eût été fondé à se plaindre.

Le Tribunal ne tient pas compte du fait qu'en matière de contrefaçon, la jurisprudence considère que l'imprudance est assimilable à la mauvaise foi (1) : or, ici, la bêtise est pire que l'imprudance, et elle peut, plus sûrement que la malice, porter atteinte à la réputation d'un auteur, — ce qui est également le cas.

C. — En n'admettant l'existence du droit moral et son inaliénabilité que pour le droit d'édition et de reproduction, le Tribunal l'exclut du droit de traduction et d'adaptation.

Or, le droit moral a été reconnu par la jurisprudence en matière de traduction (2), et le droit d'adaptation offre avec le droit de traduction les plus évidentes analogies, car rien n'est plus près de la transposition d'une œuvre dans une autre langue que sa transposition dans un autre art.

D. — Pour nier l'inaliénabilité du droit moral en matière d'adaptation, le Tribunal invoque l'utilité incontestable d'une convention, qui permet à l'auteur d'autoriser le fabricant de film « à ne prendre dans une pièce de théâtre ou un « roman que le thème général ou quelques épisodes ».

Cette utilité n'est pas contestée : lorsque le fabricant de film a été autorisé à ne prendre que quelques épisodes, il a « tiré » son film de la pièce ou du roman, — comme Planard et Hérold ont « tiré » le *Pré aux Clercs* de la *Chronique du Règne de Charles IX*, et, dans ce cas, le droit moral de l'auteur est singulièrement restreint.

Mais lorsque le fabricant de film a traité pour prendre « le thème général », et qu'il l'a pris, il n'a pas le droit de le dénaturer : or, *Matador Film* a manifestement traité pour le thème général, et l'a pris : il n'a donc pas « tiré » le film de la pièce ; il a « adapté » la pièce ; le Tribunal a constaté que les personnages étaient les mêmes, le milieu identique, l'intrigue sensiblement la même : il aurait pu ajouter que le

(1) Voir *infra*, La bonne foi.

(2) Voir *supra*, L'affaire d'Anne Boleyn.

titre était le même, et que le film annonçait qu'il avait été tiré de la pièce de M. Bernstein.

Le mot « tiré », employé dans le contrat, est donc impropre, et son emploi ne peut pas dénaturer l'opération effectuée : c'est-à-dire une adaptation. Traitant pour cela, *Matador Film* n'avait pas le droit de dénaturer ce thème général par des modifications que le Tribunal lui-même déclare maladroites et regrettables.

Or, par une association d'idées toute naturelle, le public identifie le film à la pièce, dont on lui dit que le film est tiré, car on ne peut pas lui demander de refaire le travail du Tribunal, en lisant la pièce imprimée pour la comparer avec le film, et de se rendre compte ainsi des différences existant entre les deux œuvres.

Le public reporte donc, en quelque sorte mécaniquement, sur la pièce, les modifications du film, — et après avoir vu le film, le spectateur, englobant la pièce et le film dans la même appréciation, peut dire : « J'ai vu *Mélo*. C'est idiot. »

Une telle appréciation est, évidemment, de nature à porter atteinte à la réputation de M. Bernstein. Il est regrettable que le Tribunal n'ait pas compris que, quel que fut le prix que M. Bernstein avait pu recevoir, il n'avait pas pu vendre le droit de défendre sa réputation d'écrivain, pas plus qu'en vendant le droit de reproduire sa statue, Clésinger n'avait pu vendre le droit de défendre son honneur d'artiste.

La Censure et la Cinématographie.

En raison de son immense diffusion dans le public, et des dangers que pouvaient présenter pour l'ordre public certaines propagandes politiques, ou certaines productions contraires aux bonnes mœurs, le gouvernement français a ressuscité la Censure pour la Cinématographie, par un décret du 25 juillet 1919, dont le texte suit :

« *Article premier.* — Aucun film cinématographique, à l'exception des films reproduisant des faits ou des événements d'actualité, ne peut être présenté au public, si ce film et son titre n'ont obtenu le visa du Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.

« Ce visa ne peut être accordé qu'après avis de la commission prévue à l'article suivant. La reproduction du visa doit figurer sur chaque film projeté.

« Les décisions portant refus de visa sont immédiatement notifiées par le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, au Préfet de Police à Paris et aux Préfets, dans les départements.

« *Article 2.* — Il est institué auprès du Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, pour l'examen des livrets ou scénarios et de films, une commission composée de 30 membres nommés par le Ministre.

« Dix d'entre eux doivent être nommés sur la présentation du Ministre de l'Intérieur.

« Les membres de la Commission sont nommés pour trois ans, un tiers devant sortir au mois de janvier de chaque année. Leur mandat est renouvelable.

« Les femmes peuvent faire partie de la Commission.

« *Article 3.* — La Commission peut se répartir en sections. Le nombre des membres présents dans chaque section doit être, au minimum de trois, dont un au moins représentant le Ministre de l'Intérieur.

« Les auteurs et éditeurs des livrets et des films ont toujours le droit de présenter leurs explications orales ou écrites.

« Une section peut renvoyer une demande d'avis devant la Commission réunie en Assemblée plénière.

« Les avis sont émis dans le délai d'un mois, soit au vu du film, soit seulement, selon le cas, après examen du livret ou scénario.

« *Article 4.* — Les membres de la Commission d'examen peuvent être rémunérés par des jetons de présence, dont la valeur et le mode d'attribution sont fixés par un arrêté du Ministre de l'Instruction Publique.

« Les frais d'examen et de visa des films, tels qu'ils sont fixés par les tarifs établis par la loi, sont à la charge des intéressés.

« *Article 5.* — Les prescriptions du présent décret ne font pas obstacle aux mesures de police locale, qui peuvent être prises pour

des motifs d'ordre public, en vertu des dispositions de la loi du 5 avril 1884, et à Paris de la loi des 16-24 août 1790.

« *Article 6.* — Le Ministre de l'Intérieur et le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au *Journal Officiel* de la République Française et inséré au *Bulletin des Lois* (1). »

(1) *Journal Officiel* 2 août 1919.

CHAPITRE VIII

LA TRANSMISSION DU DROIT D'AUTEUR

Quelle que soit la conception du droit d'auteur — droit de propriété, ou droit attaché à la personne — qui a présidé aux règles de transmission du droit d'auteur, toutes les lois nationales, — y compris les lois soviétiques, — en font un droit héréditaire et transmissible entre vifs, soit à titre gratuit, soit à titre onéreux.

Il faut cependant relever une distinction fondamentale entre ces deux catégories de lois. Alors que les premières le considèrent comme cessible dans son intégralité, les secondes déclarent le droit moral inaliénable.

La loi belge de 1886, dont l'article 3 contenant en quelque sorte la formule-type des premières, est ainsi conçu :

« Le droit d'auteur est mobilier, cessible et transmissible ; en tout ou en partie, conformément aux règles du Code civil. »

L'article 2 de la loi hollandaise de 1912 est rédigé en termes analogues.

La loi roumaine de 1923 concilie les deux conceptions en reproduisant dans son article 7 la formule belge, — et en prononçant une restriction concernant le droit moral dans son article 3 :

« En cas de cession ou de vente, les auteurs ou leurs héritiers conservent le droit de contrôle sur l'œuvre publiée, sur les traductions, reproductions ou adaptations, faites d'après elle.

« Le droit moral de contrôle ne peut pas être cédé. Il ne peut faire l'objet d'aucune transaction. Toutes clauses contraires sont nulles. »

En outre, — et c'est une très intéressante innovation, — la loi organise un régime successoral spécial au droit d'auteur dans son article 4.

Après la mort de l'auteur, le conjoint survivant jouira des mêmes droits que les enfants légitimes ; en ligne ascendante et descendante, n'ont droit à la succession que le père, la mère, les enfants de l'auteur et les petits-enfants ; en ligne collatérale, n'ont droit à la succession que les frères et sœurs de l'auteur.

Ainsi, contrairement à la loi commune, cet article exclut de la succession les grands-parents, les arrière-petits-enfants et les neveux.

Les lois récentes proclament toutes l'inaliénabilité du droit moral.

Le second paragraphe de l'article 16 de la loi tchéco-slovaque fixe le droit moral, après l'auteur, sur la personne de l'héritier ou du légataire :

« Si l'auteur, ou celui qui a acquis les droits par héritage ou par legs, transfère le droit d'auteur à une autre personne, il reste malgré cela à celui qui opère le transfert, le droit de réclamer la protection des *droits immatériels* de l'auteur. »

L'article 28 de la loi polonaise dispose :

« Nonobstant la cession du droit d'auteur à une autre personne, *l'auteur conserve ses droits personnels.* »

L'article 17 de la loi yougoslave et l'article 16 de la loi italienne impliquent l'inaliénabilité du droit moral, sans toutefois être rédigés avec autant de netteté que les précédentes.

La loi italienne autorise l'expropriation du droit d'auteur avec certaines restrictions :

« Article 55. — Les droits appartenant à l'auteur peuvent être acquis par l'Etat, les provinces et les communes, en vertu de l'expropriation pour cause d'utilité publique...

« Est excepté le droit de *publier* une œuvre pendant la vie de l'auteur. »

Enfin l'article 34 de cette même loi institue le domaine public payant pour la représentation et l'exécution publique des œuvres dramatiques, musicales et dramatico-musicales, — quel que soit le pays d'origine de l'œuvre, — même s'il s'agit d'un but de bienfaisance.

L'Etat perçoit 5 0/0 de la recette brute ou de la partie des recettes correspondant à la partie que l'œuvre occupe dans l'ensemble de la représentation ou de l'exécution.

Les formes de la transmission.

La plupart des lois récentes exigent la rédaction d'un acte écrit, authentique, ou sous seings privés pour le transfert entre vifs du droit d'auteur :

L'article 2 de la loi hollandaise de 1912 dispose :

« La cession totale ou partielle du droit d'auteur n'est possible qu'au moyen d'un acte authentique ou sous seings privés. »

L'article 16 de la loi tchéco-slovaque de 1926, l'article 23 de la loi polonaise, contiennent des dispositions analogues.

Ces lois exigent la rédaction d'un acte synallagmatique, signé par le cédant et le cessionnaire.

D'après l'article 8 de la loi bulgare du 11 juillet 1921, il semble qu'un acte synallagmatique ne soit pas nécessaire et qu'une simple lettre soit suffisante pour opérer ce transfert :

« Le contrat de transfert du droit d'auteur, de cession du droit d'édition ou de traduction, d'exécution publique ou de tout autre droit appartenant à l'auteur, doit être fait par écrit. »

Ces lois ne précisent pas la sanction de l'absence d'acte ou d'écrit : il semble que ce doive être la nullité de la cession, comme le dit expressément l'article 37 de la loi italienne :

« Doivent être faits *sous peine de nullité* par acte, authentique ou sous seings privés :

« 1° Les actes entre vifs, à titre onéreux ou gratuit, ayant pour but de transmettre en tout ou en partie, les droits appartenant aux auteurs des œuvres de l'esprit ;

« 2° Les actes entre vifs, à titre onéreux ou gratuit, constituant sur les droits appartenant aux auteurs des œuvres de l'esprit, des droits de jouissance, ou des droits de garantie et les actes qui les modifient ;

« 3° Les actes destinés à obtenir la division des sociétés, une transaction ou une renonciation concernant les droits visés par les deux numéros précédents. »

Les Mémoires de Mme de Boigne.

La Cour de cassation paraît admettre que le droit d'auteur peut être transmis par tous les modes de transfert de la propriété.

La comtesse de Boigne, décédée en 1866, avait institué pour son légataire universel son petit-neveu Osmond d'Osmond, en lui laissant notamment le manuscrit de ses Mémoires, intitulés *Récits d'une Tante*.

D'autre part, elle avait chargé le duc d'Audiffret-Pasquier de les éditer quand il le jugerait à propos, mais sans en rien retrancher. Elle lui en avait remis une copie de son vivant. Celui-ci mourut sans avoir procédé à cette édition. La propriété de l'œuvre revenait donc intégralement au légataire universel d'Osmond.

Ce dernier avait confié le manuscrit à un homme de lettres, M. Charles Nicoullaud, puis mourut à Paris le 8 juin 1904, laissant une fille mineure comme unique héritière.

Au mois de février 1907, la librairie Plon et Nourrit, avec laquelle avait traité M. Nicoullaud, commençait la publication des Mémoires, dont un certain nombre de passages avaient été supprimés, contrairement à la volonté de la testatrice.

La mère tutrice de Mlle d'Osmond assigna solidairement M. Nicoullaud et la maison Plon et Nourrit en restitution du manuscrit et en paiement des bénéfices résultant de cette publication faite à son insu et contre sa volonté.

M. Nicoullaud soutint que, devenu propriétaire du manuscrit par le don manuel que lui en avait fait d'Osmond, il avait par le fait même acquis le droit d'édition.

Quant à la maison Plon et Nourrit, arguant de sa bonne foi, elle appela M. Nicoullaud en garantie.

Par jugement du 28 juillet 1909, le Tribunal de la Seine fit droit à la demande contre M. Nicoullaud, mais, admettant la bonne foi de l'éditeur, débouta la mère de Mlle d'Osmond de sa demande contre MM. Plon et Nourrit.

Le 8 mars 1911, la Cour de Paris confirmait le jugement en ce qu'il condamnait M. Nicoullaud à la restitution du manuscrit, mais décidait que MM. Plon et Nourrit avaient commis une faute en publiant le manuscrit sans s'être assuré du consentement des héritiers de la comtesse de Boigne; leur faisait défense de continuer la publication, et les condamnait à payer le montant des bénéfices réalisés par la vente; enfin, faisant droit à leur action contre Nicoullaud, la Cour le condamnait à garantir MM. Plon et Nourrit des condamnations prononcées contre eux (1).

M. Nicoullaud se pourvut en cassation et le 26 février 1919, la Chambre civile rejetait le pourvoi par un arrêt longuement motivé dont nous détachons les passages suivants :

(1) Dalloz, 1913. 2. 94.

« La Cour :

« ... Attendu, en droit, que la propriété d'un ouvrage est distincte de celle du manuscrit qui le contient et n'en forme pas un accessoire, et que cette propriété littéraire, objet incorporel, n'étant pas susceptible de possession matérielle, ne peut être transmise au moyen d'un don manuel ;

« Qu'en conséquence, si le possesseur d'un manuscrit est, en général, présumé avoir le droit de le publier, cette présomption, d'ailleurs de pur fait, ne peut être invoquée par le détenteur qui prétend avoir reçu le manuscrit sous forme de don manuel ;

« Qu'il demeure tenu de justifier la donation qui lui aurait été faite de la propriété de l'œuvre par l'un des modes de preuve admis par la loi... (1).

« Par ces motifs,

« Rejette. »

Cette rédaction suppose l'admission de la preuve littéraire et de la preuve testimoniale, — voire même des présomptions, de l'aveu et du serment (art. 1316).

Or, du moment qu'il ne peut s'agir que d'une donation, — puisque le don manuel est impossible, — cette preuve ne pourrait résulter que d'un acte authentique, puisque, aux termes de l'article 931 toute donation doit être passée par acte authentique sous peine de nullité.

Il semble cependant que, par cette rédaction, la Cour de cassation établit une dérogation à l'article 931 en admettant, lorsqu'il s'agit de la donation d'une propriété littéraire, que celle-ci pourrait être prouvée par témoins par exemple, lorsqu'il y a un commencement de preuve par écrit.

* * *

Nous avons déjà signalé l'importance de cet arrêt en ce qu'il constate que le droit d'édition n'est pas l'accessoire de la propriété du manuscrit d'un ouvrage (2).

(1) Dalloz, 1923. 1. 215.

(2) Voir t. 1, p. 47.

Il est donc en contradiction avec les arrêts qui décident que la cession d'un objet d'art en toute propriété confère *ipso facto* le droit de reproduction, qui est alors considéré comme un accessoire de cette propriété.

La Cour de cassation ferait ainsi la même distinction que Kant, entre les œuvres littéraires (ou musicales) et les œuvres des arts figuratifs. Pour les premières, les droits d'édition et de reproduction ne seraient pas l'accessoire de la propriété de leur support matériel, alors qu'ils seraient l'accessoire de la propriété des secondes.

Cette distinction entre ces deux catégories d'œuvres intellectuelles est en contradiction très nette avec la loi de 1793 et les suivantes, dont le texte englobe toutes les œuvres intellectuelles en conférant les mêmes droits à leurs auteurs.

LE CONTRAT D'ÉDITION

Les principes.

De même que l'étude de l'anatomie doit précéder celle de la nosologie, l'étude de l'essence et des conditions normales du contrat, qui intervient entre l'auteur et l'éditeur, doit précéder celle de ses déviations.

Ce sont donc ses origines qui nous permettront d'en dégager les normes.

Lorsque tous les grands imprimeurs de la Renaissance, les Alde Manuce, les Vérard, les Elzévir, réalisèrent leurs merveilleuses impressions, ils étaient mûs par le désir de répandre la connaissance des Humanités, infiniment plus que par celui de « gagner de l'argent ».

Le prix des livres qu'ils vendaient ne représentait que le remboursement des frais de toutes sortes qu'ils avaient exposés : les privilèges qu'ils obtinrent, — leur texte en fait foi, — ne se justifiaient que par cette raison.

Pour ces savants et ces artistes, le contrat qui intervenait

entre eux et les auteurs n'était pas l'occasion d'une exploitation sordide de ces derniers, et ils ne trouvaient la récompense de leurs travaux immenses que dans l'admiration et la reconnaissance des lettrés et des princes.

Pour l'honneur de l'Édition, ils ont toujours trouvé, notamment en France, des continuateurs jusqu'à nos jours dans les Renouard, les Didot, les Hetzel, les Champion, les Valette, pour n'en nommer que quelques-uns, conscients, comme leurs devanciers, de la grandeur et de la noblesse de leur rôle de hérauts de la Pensée et de la Forme.

Ce rôle a trouvé sa réalisation idéale en Angleterre dans l'*Oxford University Press* (Imprimerie de l'Université d'Oxford), qui se consacre à la publication désintéressée des belles œuvres, — même étrangères, — car lorsqu'elle réalise des bénéfices, elle en fait le remploi dans d'autres publications.

Pour l'éditeur, comme pour l'auteur, le gain matériel que, très légitimement, l'un et l'autre pourront retirer de l'œuvre éditée, ne doit être envisagé que comme un accessoire.

Ainsi, le contrat d'édition porte d'abord sur une chose qui n'est pas dans le commerce, — l'œuvre, — et les deux contractants ont d'abord des fins morales en vue de son exécution : de la part de chacune des deux parties, c'est un contrat *intuitu personæ*.

Il est donc, dans son essence, une communion entre l'auteur et l'éditeur dans le même désir de répandre de la Beauté ou de la Vérité, le premier en la créant, le second en la mettant en valeur dans toute la mesure de son intelligence et de ses moyens matériels.

C'est dire qu'il diffère absolument des formes juridiques qui nous viennent du droit romain : vente, louage, société, dont l'unique objet était, pour chaque partie, l'acquisition d'avantages matériels.

« Bien que la convention n'ait porté que sur l'élément économique du droit d'auteur, que nulle part il n'ait été question des pré-

rogatives morales de l'auteur, que, par conséquent, ces prérogatives soient demeurées hors du champ contractuel, l'étroite liaison des deux éléments qui composent le droit d'auteur (droit pécuniaire et droit moral) va conduire à ce résultat que l'existence d'un droit, sur lequel on n'a pas traité, va cependant dominer et la formation et les effets de la convention intervenue entre l'auteur et l'éditeur.

« L'assimilation à l'un quelconque des contrats nommés entraînerait nécessairement le sacrifice de l'élément moral. Les contrats nommés envisagés comportent tous attribution du droit transmis.

« Or dans ce contrat d'édition, s'il est exact que l'éditeur acquiert un droit privatif, c'est seulement sur l'un des éléments constitutifs du droit d'auteur, à savoir l'élément économique : l'élément moral demeure en dehors du champ du contrat », dit M. Rault (1).

C'est donc un contrat *sui generis*, dont le nom a été créé à une époque relativement récente par la doctrine, la jurisprudence et quelques lois nationales.

*
* *

Jusqu'au cours de la première moitié du xvii^e siècle, l'auteur avait cédé au libraire le *privilege temporaire* qu'il avait obtenu du Roi, mais ne lui cédait pas la *propriété* de l'ouvrage.

Nous en avons la preuve dans le texte de la cession à l'imprimeur Chappelain du privilège donné par Louis XIII, le 14 décembre 1628, pour l'impression des œuvres de Malherbe, à son exécuteur testamentaire d'Arbaud de Porchères (2).

Mais les libraires formaient une corporation puissante dont les statuts s'imposaient à tous ses membres : ils s'avisèrent qu'il leur serait infiniment profitable de poser comme

(1) *Le Contrat d'édition en Droit français*, Paris, 1927. L'auteur traite à fond cette question : nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à cet ouvrage remarquable.

(2) Voir t. I, p. 83.

condition à l'impression d'un ouvrage de s'en faire céder la propriété en même temps que le privilège.

A partir de la seconde moitié du xvii^e siècle, ce fut la règle sans exception qu'ils imposèrent aux auteurs : chez quelque libraire qu'un auteur portât son ouvrage, le contrat-type de la corporation lui était proposé, et il était contraint de le signer sous peine de n'être jamais imprimé, — car la corporation des libraires comprenait aussi les imprimeurs, et l'imprimerie n'était pas libre.

Les auteurs n'avaient aucun moyen de défense.

La conséquence de cette situation était que la concurrence jouait entre les auteurs, mais ne jouait pas entre les libraires, ce qui faussait complètement le jeu de la loi de l'offre et de la demande, base essentielle de la liberté des conventions.

Cette situation se prolongea jusqu'aux arrêts du Conseil du Roi de la seconde moitié du siècle suivant, arrêts qui affranchirent les auteurs, en consacrant le caractère personnel de leurs droits sur leurs œuvres et en faisant cesser le mensonge du droit réel de propriété.

Malheureusement, la loi de 1793 les remplaça dans leur position antérieure : elle dure encore aujourd'hui, avec des atténuations pour les littérateurs, parce que les éditeurs d'œuvres littéraires ne forment plus la corporation serrée et puissante de l'Ancien Régime, — ne fût-ce que parce que l'imprimerie est libre et qu'un auteur peut toujours s'imprimer à ses frais.

Mais pour les compositeurs de musique, l'esclavage dure encore, car les éditeurs d'œuvres musicales ou dramatico-musicales de quelque importance sont peu nombreux et étroitement unis dans leur syndicat.

Comme la jurisprudence a déjà décidé que les lois, prorogant la durée du droit d'auteur, ne devaient pas faire profiter les cessionnaires de cette prorogation, *sauf conventions contraires*, les contrats d'éditions musicales portent tous maintenant une clause de style, attribuant à l'éditeur le

bénéfice de cette prorogation, et détournent complètement de son intention le vœu du législateur qui, selon les termes de l'arrêt de Cassation du 28 mai 1875, n'accorde les prorogations « qu'en faveur des auteurs, compositeurs, artistes et de leurs héritiers, et non de leurs cessionnaires ».

Le Code Général pour les Etats Prussiens.

Dès avant les Arrêts du Conseil du Roi de 1777, Frédéric II s'était rendu compte, — le premier des législateurs, — de la nécessité d'affranchir l'auteur par la loi.

Aussi, le Code Général pour les Etats Prussiens, élaboré en grande partie sous son règne ⁽¹⁾, promulgué d'abord le 20 mars 1791, puis, avec des corrections, le 5 février 1794, a-t-il consacré toute une série d'articles (titre XI, section VIII, n° 996 à 1036), vraisemblablement inspirés par Voltaire, à réglementer les rapports entre auteurs et éditeurs, c'est-à-dire à poser les bases du contrat d'édition, sans toutefois le nommer encore.

En voici les éléments essentiels :

L'auteur a écrit l'œuvre en vue de sa publication : de là la nécessité de « faire ».

Il promet de la remettre à l'éditeur : de là l'obligation de livrer son manuscrit, l'obligation de « donner ».

L'éditeur en a pris possession pour le publier : de là l'obligation de « faire ».

Il promet de remettre à l'auteur les redevances convenues : de là l'obligation de « donner ».

C'est donc un contrat *facio et do ut facias et des*.

Des modalités s'ajoutent à ces éléments essentiels : obligation pour l'auteur de livrer son manuscrit dans un délai déterminé ; obligation pour l'éditeur de payer les redevances aux dates indiquées.

(1) Ce code a été traduit en français en l'an IV par ordre du Ministre de la Justice (RENOUARD, *op. cit.*, t. I, p. 363).

Le contrat n'est de la part de l'auteur qu'une concession temporaire réglée par les articles suivants :

« Article 1017. — Le premier éditeur ne peut jamais faire une nouvelle édition sans avoir conclu un nouveau contrat avec l'écrivain. »

« Article 1018. — D'un autre côté, l'auteur ne peut donner une nouvelle édition tant que l'éditeur n'a pas encore écoulé les impressions faites par lui légitimement. »

L'article 1019 implique que l'éditeur n'a pas pu acheter la propriété de l'ouvrage :

« Article 1019. — Si l'auteur et l'éditeur ne peuvent s'entendre pour la nouvelle édition, le premier doit, quand il veut publier chez un nouvel éditeur, prendre d'abord au premier éditeur tous les exemplaires de la première édition encore en magasin, moyennant le prix de librairie payé comptant. »

Ainsi l'auteur a un droit personnel inaliénable sur l'œuvre puisqu'il peut toujours publier une nouvelle édition de son œuvre en payant les invendus de la première.

Ces dispositions sont *d'ordre public* : cela résulte du texte des articles suivants qui confèrent le droit d'auteur à l'éditeur d'œuvres collectives telles qu'un dictionnaire ou une encyclopédie.

« Article 1021. — Les limitations ci-dessus, apportées au droit de l'éditeur dans l'intérêt de l'auteur, ne s'appliquent pas lorsque l'éditeur a chargé, d'après une idée conçue par lui, l'auteur de faire un ouvrage et que celui-ci a accepté cette mission, sans faire aucune réserve par écrit, et lorsque l'éditeur a commis pour l'exécution de cette idée plusieurs auteurs comme collaborateurs.

« Article 1022. — Dans ce cas le libraire a, dès l'origine, la plénitude du droit ; le ou les auteurs ne peuvent faire valoir aucun droit sur les réimpressions ou éditions ultérieures, sauf dans la mesure des réserves qu'ils ont faites par écrit. »

Ces restrictions au droit de l'auteur se justifient pleinement, puisque, dans le cas d'une œuvre collective, l'éditeur en est en réalité un co-auteur ; qu'il a eu l'idée de l'ouvrage en a choisi et groupé les collaborateurs ; leur a réparti le travail ; — et en définitive, en a la responsabilité morale devant le public, quand l'ouvrage a été publié sous son nom.

Les Loix étrangères.

Le Code civil autrichien de 1811 consacre ses articles 1164 à 1171 au contrat d'édition.

L'article 1168 résume les principales dispositions du Code prussien en ce qui concerne le droit personnel de l'auteur.

« *Article 1168.* — Si l'auteur veut faire une édition nouvelle, avec des modifications apportées au contenu de l'ouvrage, il y a lieu aussi à une nouvelle convention.

« Toutefois, avant l'épuisement de l'édition, l'auteur n'a le droit d'en faire une nouvelle que lorsqu'il est disposé à payer à l'éditeur une indemnité pour les exemplaires encore en magasin. »

*
**

Les articles 515 à 533 du Code de Commerce hongrois de 1875 sont relatifs au contrat d'édition. L'article 517 s'inspire du même esprit que le Code Prussien :

« *Article 517.* — Tant que les exemplaires de l'ouvrage à publier à l'exploitation duquel l'éditeur a acquis un droit, ne sont pas écoulés, l'auteur ne doit prendre relativement à son ouvrage, aucune mesure pouvant nuire à l'éditeur.

« L'auteur n'a pas le droit notamment de faire une édition nouvelle du même ouvrage, ou d'une des parties de celui-ci, ou d'en faire éditer une par un tiers, ou de faire comprendre cet ouvrage, soit dans une édition complète de ses œuvres, soit dans un recueil de morceaux choisis (1). »

(1) Ces textes législatifs sont extraits de l'ouvrage de MM. LYON-CAEN et DELADAIN, *Lois françaises et étrangères*. Paris, Pichon, 1899.

L'article 695 du Code civil Impérial russe disposait qu'en cas d'absence d'une convention sur le nombre d'éditions et la quantité d'exemplaires, l'éditeur d'une œuvre littéraire ou artistique n'avait droit qu'à une édition, ne dépassant pas 1.200 exemplaires, et l'éditeur de musique à une édition ne dépassant pas 200 exemplaires.

L'article 288 du Règlement impérial sur la Censure ajoutait une protection pour l'auteur, en exigeant que les contrats d'édition fussent passés dans la forme authentique :

« *Article 288.* — Les contrats entre les auteurs, traducteurs ou éditeurs (ce mot étant pris dans le sens « de producteurs ») et les imprimeurs et libraires (ce mot étant pris dans le sens « d'éditeurs ») sont rédigés sur papier timbré ordinaire et sont inscrits d'après les règles générales sur les registres du notaire. »

L'inobservation de cette formalité ne constituait pas, il est vrai, une nullité absolue, mais l'acte de cession sous seings privés n'était pas opposable aux tiers, ni aux héritiers après la mort de l'auteur.

*
**

La loi allemande du 19 juin 1901 est tout entière consacrée au contrat d'édition et n'envisage dans aucun de ses articles la cession de la propriété pleine et entière de l'ouvrage ; elle reconnaît au contraire à l'auteur toute une série de droits personnels :

« *Article 2.* — Pendant la durée du contrat, l'auteur doit s'abstenir de toute reproduction et mise en circulation de l'œuvre interdite à un tiers pendant la durée du droit d'auteur.

« Par contre l'auteur reste autorisé à reproduire et à répandre l'œuvre :

« a) sous forme de traduction en une autre langue ou en un autre dialecte ;

« b) sous une forme dramatique quand il s'agit d'un récit ;

« c) sous la forme d'arrangement, quand il s'agit d'une œuvre musicale, pourvu que ces arrangements ne soient pas seulement des extraits ou des transcriptions en un autre mode ou registre.

« L'auteur est également autorisé à reproduire et à répandre l'œuvre dans une édition complète de ses œuvres, à partir de vingt années comptées depuis la fin de celle où l'œuvre a été éditée.

« Article 5. — L'éditeur a uniquement le droit de faire une seule édition. Lorsqu'il est autorisé à faire plusieurs éditions, on appliquera à chacune de celles-ci, en cas de doute, les mêmes stipulations que pour l'édition primitive.

« Article 9 § 1. — Le droit d'édition prend naissance au moment où l'œuvre est livrée à l'éditeur et expire au moment où cessent les rapports qui font l'objet du contrat.

« Article 29. — Dans le cas où le contrat d'édition est limité à un nombre déterminé d'éditions ou d'exemplaires, ces rapports contractuels prennent fin lorsque les éditions ou les exemplaires sont épuisés.

« L'éditeur est tenu de déclarer à l'auteur sur sa demande si l'édition ou le nombre déterminé d'exemplaires est épuisé.

« Dans le cas où le contrat d'édition a été conclu à terme, l'éditeur n'est plus autorisé, à l'expiration de celui-ci, à répandre les exemplaires encore existants. »

Les lois sur les droits d'auteur qui ont été promulguées dans les Etats nés après la guerre, Pologne, Tchécoslovaquie, ont consacré des dispositions analogues et fort minutieuses au contrat d'édition.

Voici les dispositions essentielles de la loi polonaise :

« Article 33. — En vertu du contrat d'édition, l'éditeur acquiert le droit exclusif d'éditer un ouvrage littéraire ou artistique, et s'engage à effectuer l'édition dans la forme appropriée, ainsi qu'à employer les moyens voulus pour sa diffusion : il doit en cela veiller aux intérêts moraux et matériels de l'auteur en rapport avec l'édition.

« Article 34. — L'éditeur ne peut pas céder ses droits à d'autres personnes sans l'autorisation de l'auteur, à moins qu'il ne les trans-

mettre en même temps que son entreprise. L'auteur est réputé avoir donné son autorisation s'il ne s'est pas opposé à la cession dans les deux mois qui suivent la date à laquelle il en a été avisé.

« Article 35. — L'auteur est tenu de fournir à l'éditeur son œuvre entière, ou la partie destinée à être éditée à part, sans délai et en bonne forme; l'éditeur doit également commencer sans délai les travaux d'édition et les achever en temps voulu.

« Article 38. — L'éditeur peut se libérer de l'obligation d'éditer l'ouvrage en payant les honoraires convenus et en restituant l'œuvre, sauf arrangement contraire entre les parties.

« Article 41. — A défaut d'accord en ce qui concerne le nombre des éditions et des exemplaires, l'éditeur a le droit de porter l'édition à 2.000 exemplaires au maximum et à 1.000 exemplaires s'il s'agit de morceaux de musique ordinaire.

« L'auteur a droit à un exemplaire gratuit sur 100, sans pouvoir toutefois dépasser 100 exemplaires...

« Article 43. — L'auteur ou la personne autorisée par lui, a le droit de vérifier à l'imprimerie en combien d'exemplaires l'ouvrage est tiré, et, à cet effet, d'examiner les lettres de commandes et factures chez l'éditeur et à l'imprimerie.

« Article 45. — L'auteur a le droit d'entreprendre une nouvelle édition aussitôt après l'épuisement de la première.

« A tout moment, il a le droit de racheter à l'éditeur tous les exemplaires non vendus au prix auquel l'éditeur les cède aux libraires.

« Sans égard au nombre des exemplaires non vendus, l'auteur peut procéder à une nouvelle édition de son œuvre cinq ans après la publication de l'édition précédente, et, pour les manuels scolaires et les œuvres scientifiques, après l'expiration d'une période de dix ans.

« Article 46. — Dans l'édition complète de ses œuvres, un auteur peut faire figurer également les ouvrages pour lesquels il a cédé les droits d'édition à d'autres personnes si, depuis leur publication, cinq ans se sont écoulés; cependant il ne saurait les vendre séparément à moins qu'il n'ait le droit de les publier en vertu de l'article précédent.

« Le droit pour un éditeur de publier les œuvres complètes d'un auteur, n'emporte pas celui de publier ou de vendre séparément les différents ouvrages.

La loi tchéco-slovaque du 11 mai 1923 est encore plus favorable aux auteurs :

« Article 3. — L'auteur ou son ayant cause reste toutefois en droit de reproduire et de répandre l'œuvre :

« 1° dans une édition d'œuvres complètes, lorsque 15 ans se sont écoulés depuis la fin de l'année civile au cours de laquelle l'œuvre a été publiée. Le droit, l'auteur ou son ayant cause pourra même l'exercer plus tôt, si les éditions que l'éditeur est autorisé à faire sont épuisées, ou si l'auteur ou l'éditeur des œuvres complètes ont racheté le stock restant, l'éditeur étant tenu de céder après 10 ans les exemplaires invendus au prix fort valable au moment du rachat, déduction faite du rabais consenti aux libraires à ce même moment.

« 2° sous forme de traduction en une autre langue ou en un autre dialecte ;

« 3° sous forme de remaniement, par exemple sous forme dramatique quand il s'agit d'un récit, ou sous forme narrative quand il s'agit d'une œuvre scénique ;

« 4° sous forme d'arrangement quand il s'agit d'une œuvre musicale, à l'exception d'un simple extrait ou d'une transcription en un autre mode ou registre ;

« 5° sous forme d'adaptation par la cinématographie ou à l'aide d'un procédé analogue, qu'il s'agisse d'une œuvre littéraire, artistique ou phonographique.

« 6° sous forme d'adaptation à des instruments mécaniques de reproduction sonore en ce qui concerne les œuvres littéraires ou musicales.

« L'auteur d'une œuvre des arts figuratifs a, d'autre part, le droit de céder la même œuvre à plusieurs éditeurs simultanément en vue de la reproduire, s'il n'a pas transmis à un seul éditeur le droit exclusif de la reproduire et de la répandre. »

Toutes ces dispositions sont d'ordre public, et il ne peut y être dérogé par des conventions particulières : c'est-à-dire que la loi frappe de nullité toute convention par laquelle un auteur céderait à un éditeur son œuvre « en toute propriété » sans aucune restriction ni réserve.

Le dépôt légal en France.

La France n'a pas encore de loi sur le contrat d'édition.

Grâce à la Société des Gens de Lettres, fondée en 1838, l'usage de la cession pure et simple des œuvres littéraires par l'auteur a été à peu près abandonné ; les auteurs conservent quelques droits ; ils sont généralement rémunérés par des redevances calculées sur le nombre des exemplaires tirés ou vendus.

Cependant, cette Société n'est pas encore parvenue à organiser le moindre contrôle, ni sur le nombre des éditions, ni sur celui des tirages de chaque édition, ni sur celui des exemplaires vendus.

La loi du 19 mai 1923 sur le Dépôt Légal avait été votée en vue de remédier à cette carence.

Elle comporte l'obligation pour l'éditeur, outre le dépôt de deux exemplaires de chaque ouvrage paru, d'accompagner ce dépôt d'une déclaration mentionnant le chiffre du tirage et sa date d'achèvement (article 7).

L'article 16 prévoit une amende de 16 à 20 francs comme sanction de toute déclaration fautive ou incomplète, et généralement de toute infraction à l'une des dispositions de la loi. Cependant comme l'article 17 réserve à la Régie du Dépôt Légal le droit de traduire directement le délinquant devant le Tribunal Correctionnel, aucune sanction, en fait, n'est apportée à ces infractions, parce que cette administration se soucie fort peu de faire respecter la loi.

Il en résulte que, seuls les éditeurs de bonne volonté s'y conforment ; qu'un grand nombre la méconnaissent systématiquement et que, jusqu'ici, aucune poursuite n'a été engagée. Pour qu'elle fut observée, il aurait fallu qu'elle accordât également aux auteurs le droit de poursuite réservé à la Régie.

Pour obtenir un contrôle sérieux des tirages et des ventes, il aurait fallu que la Société des Gens de Lettres créât un

service de comptables chargés de vérifier les livres des éditeurs et des imprimeurs, comme le prévoit l'article 43 de la loi polonaise : aucun éditeur loyal n'aurait songé à se soustraire à ces investigations, que les auteurs sont incapables d'effectuer par eux-mêmes (1).

(1) Le Gouvernement Français vient de déposer un projet de loi sur le contrat d'édition, élaboré par M. de Monzie, Ministre de l'Education Nationale et dont le texte suit :

Article premier. — Le contrat d'édition est une convention par laquelle l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique s'engage à céder le droit de la reproduire suivant un mode d'expression déterminée, à charge pour le cessionnaire ou éditeur d'en assurer la publication.

Tout contrat ayant cet objet, sous quelque qualification qu'il se présente, est régi par les principes suivants :

Article 2. — L'auteur doit garantir à l'éditeur la jouissance paisible et, sauf convention contraire, exclusive du droit qu'il lui cède.

L'éditeur ne peut utiliser que le mode de reproduction qui a été prévu. Notamment le contrat ayant pour objet l'édition imprimée d'une œuvre littéraire ou musicale n'autorise pas l'éditeur à en réaliser la publication par adaptation théâtrale, cinématographique, cinéphonique, phonographique ou radiophonique.

Le contrat d'édition n'implique pas cession par l'auteur du droit de traduction qu'il a sur son œuvre.

Article 3. — L'auteur doit livrer à l'éditeur un exemplaire de son œuvre, dans un état approprié à sa reproduction. Cet exemplaire reste la propriété de l'auteur. Il lui est restitué aussitôt la reproduction réalisée, et, dans le cas d'une édition imprimée, aussitôt le premier tirage.

Article 4. — L'éditeur doit reproduire l'œuvre dans la forme convenue.

Sans l'autorisation expresse de l'auteur, il ne peut y apporter aucune modification. Notamment en cas d'édition imprimée, toutes abréviations ou additions, sous forme de préfaces ou notes lui sont interdites.

Chacun des exemplaires édités mentionnera le nom ou le pseudonyme de l'auteur, ainsi que ceux de ses collaborateurs s'il le désire et si ceux-ci y consentent.

Article 5. — Avant de publier l'œuvre, l'éditeur doit soumettre une épreuve à l'approbation de l'auteur. Celui-ci est en droit d'y apporter toutes améliorations ou corrections qu'il juge utiles, sauf pour lui à en supporter les frais au cas où elles excéderaient celles permises par l'usage.

Si le contrat prévoit plusieurs éditions, l'éditeur devra préalablement à la publication de chacune d'elles, soumettre une épreuve à l'auteur, lequel aura le droit de la corriger, dans les conditions prévues au paragraphe précédent.

Article 6. — Si le nombre des éditions n'est pas précisé par le contrat, l'éditeur ne peut en publier qu'une seule.

Quand plusieurs éditions ont été prévues, l'éditeur est tenu, l'une d'elles épuisée, de procéder à la suivante.

Lorsqu'une édition est épuisée, l'éditeur doit prévenir l'auteur.

Article 7. — Pour chaque édition, l'éditeur ne peut reproduire un nombre d'exemplaires supérieur à celui fixé par le contrat ou l'usage.

Article 8. — Le droit de publier une édition des œuvres complètes d'un

Tout en approuvant chaleureusement ce projet, nous souhaitons d'y voir apporter un certain nombre d'adjonctions de nature à rendre plus efficace la protection des intérêts des auteurs, notamment par des dispositions transitoires, qui rendrait la future loi applicable aux contrats en cours,

auteur ou d'une catégorie de ses œuvres, n'autorise pas l'éditeur à les éditer séparément.

Inversement, le droit d'éditer séparément plusieurs œuvres d'un même auteur n'implique pas celui de procéder à une édition d'ensemble de ses œuvres.

Article 9. — Le contrat d'édition est présumé à titre onéreux. Lorsque les honoraires de l'auteur n'auront pas été prévus au contrat, ils seront fixés par les tribunaux.

L'éditeur est tenu de payer à l'auteur les honoraires prévus au contrat ou évalués judiciairement.

Si les parties conviennent de les fixer proportionnellement au nombre des exemplaires vendus, l'éditeur sera tenu d'en fournir annuellement le compte certifié conforme assorti de justifications.

L'auteur est en droit de marquer ou de faire marquer chacun des exemplaires de son œuvre avant qu'il soit mis en vente.

Article 10. — Si le prix de vente des exemplaires édités a été fixé d'accord entre les parties, il ne peut être modifié par l'éditeur sans le consentement de l'auteur.

Article 11. — L'éditeur ne peut céder le contrat d'édition à des tiers sans avoir préalablement obtenu l'autorisation de l'auteur.

Cependant, en cas de cession du fonds de commerce de l'éditeur, l'auteur ne peut refuser cette autorisation, qu'au cas où la cession envisagée serait de nature à compromettre ses intérêts moraux ou matériels.

L'auteur est présumé consentir à la cession, s'il n'a point fait connaître sa réponse motivée trois mois après qu'il a été mis en demeure de la formuler.

Article 12. — Si l'œuvre périt par cas fortuit alors qu'elle a été livrée à l'éditeur, ou que ce dernier a été mis en demeure d'en prendre livraison, l'auteur a cependant droit aux honoraires convenus. Toutefois, s'il possède un second exemplaire de son œuvre, il est tenu de le remettre à l'éditeur.

Si tout ou partie des exemplaires édités sont détruits par cas fortuit, l'éditeur est en droit de les remplacer sans que l'auteur puisse prétendre à de nouveaux honoraires.

Article 13. — Le contrat d'édition prend fin notamment :

- 1° Lorsque l'édition ou les éditions prévues seront épuisées ;
- 2° Par l'expiration du terme convenu ;
- 3° En cas de résiliation par l'auteur, à charge pour lui de payer à l'éditeur une indemnité juste et préalable ;
- 4° Quand l'œuvre n'étant pas achevée, l'auteur décède ou devient incapable ;
- 5° En cas de faillite ou de liquidation judiciaire de l'éditeur, sauf au syndic ou au liquidateur à en reprendre la charge au nom de la masse ;
- 6° Par la résolution. Celle-ci aura lieu de plein droit, lorsque sur mise en demeure de l'auteur, lui impartissant un délai convenable, l'éditeur ne procédera point à la publication de l'œuvre ou à sa réédition, quand plusieurs éditions auront été prévues.

Article 14. — Les parties pourront, dans le contrat d'édition, soumettre à

sans quoi il est à craindre que cette loi ne devienne, à l'usage, aussi vaine que la loi de 1910 sur le droit de reproduction des œuvres artistiques.

La rédaction de la disposition autorisant l'auteur à résilier le contrat, « à charge pour lui de payer à l'éditeur une « indemnité juste et raisonnable », risque d'être interprétée par les tribunaux de telle manière que l'auteur ne pourra jamais en profiter : il est à craindre en effet que les Tribunaux considèrent que cette indemnité doit être évaluée comme le seraient des dommages-intérêts, comprenant le *damnum emergens* et le *lucrum cessans*, et ne fixent la somme à payer par l'auteur à un chiffre tel que celui-ci ne pourra jamais résilier le contrat.

Il n'y a qu'une disposition pratique, c'est celle de la loi polonaise : « A tout moment, l'auteur a le droit de racheter à l'éditeur tous les exemplaires non vendus, au prix duquel l'éditeur les cède aux libraires ». Il serait en outre prudent d'ajouter que chaque édition ne pourrait comporter qu'un nombre déterminé d'exemplaires.

Les Editions Musicales.

En pratique, l'exploitation des œuvres musicales ou dramatico-musicales diffère beaucoup de celle des œuvres littéraires ou scientifiques.

A la différence des éditeurs de ces dernières, ceux des grands ouvrages musicaux, tels que opéras, opéras-comiques, oratorios, opérettes, symphonies, ont, en fait, un véritable monopole dans les grands pays producteurs : Allemagne, Angleterre, France, Italie. Les quelques maisons, qui

des arbitres toutes contestations pouvant se produire entre elles, au cours de son exécution.

Article 15. — Il ne peut être valablement dérogé aux dispositions des articles 9, paragraphes 3 et 4, 10, 11 et 13, 6° de la présente loi.

Article 16. — Un règlement d'administration publique déterminera les conditions d'application de la présente loi.

Fait à Paris, le 8 décembre 1932.

détiennent ce monopole de fait, continuent à imposer aux auteurs des contrats de cession de la propriété de leurs œuvres, « sans aucune restriction ni réserves », comprenant notamment les droits de traduction et d'adaptation.

A côté de ces grandes maisons, se trouvent une quantité de petits éditeurs d'œuvres courtes, telles que chansons, danses, marches ; ces industriels, comme leurs grands confrères, se font céder également la propriété de ces œuvres. Leur édition coûte fort peu : elles sont vendues très cher par rapport à leur prix de revient, d'autant plus que l'éditeur les a achetées le plus souvent pour un prix infime.

Leur exploitation laisse donc à l'éditeur un bénéfice considérable ; les ventes de certaines chansons ont fait, à elles seules, réaliser des fortunes à leurs éditeurs, alors que les auteurs n'y participaient en rien. On cite la marche de *Sambre-et-Meuse*, payée 60 francs à Planquette, qui continue à rapporter des dizaines de mille francs chaque année à son éditeur. Aussi cette industrie est-elle toujours prospère.

Par contre, l'édition des ouvrages importants subit une crise réelle, due à la fois à des causes économiques et à des causes artistiques.

Les causes économiques sont l'élévation du prix de la main-d'œuvre et du papier, hors de proportion avec la baisse du franc, d'où une élévation subséquente du prix de vente de la partition, qui fait reculer les acheteurs.

Les causes artistiques résultent du changement total de la formule des œuvres dramatico-musicales, sous l'influence de Wagner et de la Critique.

Wagner, — et avant lui Berlioz, — avaient apporté une formule nouvelle : celle du drame lyrique, où la musique étroit le poème, où les notes soulignent, dans toutes leurs nuances, les idées exprimées par les paroles : on était loin du *Stabat* de Rossini, où des motifs de bravoure accompagnent la douleur de la Vierge pleurant au pied de la Croix.

Berlioz et Wagner ont produit des chefs-d'œuvre homogènes, parce qu'ils écrivaient à la fois le poème et la musi-

que : il en résultait une fusion parfaite des idées musicales et des idées poétiques.

Mais, ce résultat n'est généralement plus atteint lorsque les deux éléments du drame lyrique, — poème et musique, — sont dus à deux auteurs différents : alors le compositeur s'ingénie à suppléer à la spontanéité des deux inspirations concomitantes, par la recherche de sons adéquats aux mots exprimés par le poème.

Ayant posé en principe que, seule, la formule wagnérienne du drame lyrique était désormais admissible, la Critique l'a imposée aux compositeurs français, et a systématiquement « étreint » ceux qui ne s'y conformaient pas : elle n'a plus toléré les « airs », qu'on pouvait détacher de l'œuvre pour les retenir et les chanter : elle a même obtenu ce résultat d'étendre jusqu'à l'opérette la formule du drame lyrique et l'on s'étonne que les délicieuses inspirations d'André Messager et de Reynaldo Hahn aient échappé à ses foudres. Wagner lui-même n'a pas trouvé complètement grâce à ses yeux : elle ne lui pardonne *Lohengrin* et *Tannhäuser*, qui sont pleins « d'airs », qu'en raison de *Parsifal* et de *Tristan et Yseult*, qui n'en contiennent plus.

A part quelques exceptions comme Georges Hue, Silvio Lazzari, Henri Février ou Hirschmann, les compositeurs, terrorisés, n'osent plus se livrer à une inspiration, coupable de manifester quelque éloquence musicale : au lieu de se laisser aller à leur inspiration, ils ne font plus que du hachis, ou se bornent à magnifier un néant mélodique par de savantes combinaisons de timbres et de recherches harmoniques ; en tous cas, ils n'écrivent plus « d'airs ».

Le premier critique musical de notre temps, Camille Bellaigue, — qui fut une brillante exception dans la troupe du critique — déplorait cette nouvelle manière.

« Il faut le dire et le redire, la tyrannie du verbe et la servitude des sons, voilà dans l'état présent de la musique de théâtre, le grand désordre et le pire dégât.

« A suivre les mots, à les poursuivre, à tâcher de les noter et de les commenter au passage, la musique aujourd'hui se fatigue, s'essoufle, et continuellement se brise » (1).

Or, la vente des airs en morceaux détachés constitue une part fort importante des bénéfices des éditeurs. Comme ils n'en vendent plus de nouveaux parce qu'on n'en écrit plus, ils ne peuvent pas rentrer dans les frais exposés pour l'édition de la partition piano et chant, de la partition et des parties d'orchestre.

Alors les grandes maisons d'édition vivent, — et vivent fort bien, — sur leur ancien fonds, celui qui contient les vieux opéras et les vieux opéras-comiques : elles n'éditent plus d'ouvrages nouveaux, — sinon aux frais des auteurs, ou en leur imposant l'abandon d'une part importante de leurs droits de représentation en France et en Belgique, qu'au moins les contrats d'édition d'avant guerre laissaient intégralement aux auteurs.

Ainsi, nos critiques musicaux, après avoir complètement tué l'opéra-comique, après avoir rendu l'opéra moderne un bruyant et morne défilé de sons sans suite, ont porté en France à l'édition des grandes œuvres dramatico-musicales, et par contre-coup aux auteurs, un coup dont elle sera longue à se relever.

A l'étranger, il semble qu'on ait un peu résisté : Strauss n'a pas craint d'écrire le *Chevalier à la Rose*...

*
*
*

Pour justifier les conditions draconiennes qu'ils imposent aux auteurs, les éditeurs de musique allèguent que certains ouvrages, dont la publication peut leur revenir assez cher, ne les font pas rentrer dans leurs frais, et qu'ils sont ainsi dans la nécessité de gagner beaucoup sur les autres.

(1) *La Revue des Deux Mondes*, 15 février 1922.

A ce propos, on cite une anecdote dont Choudens, fondateur de la maison qui porte son nom, et Gounod ont été les acteurs : Choudens avait acheté à Gounod *Faust* 10.000 francs et le *Tribut de Zamora* 100.000 francs ; ce second opéra n'avait eu aucun succès, et Choudens y avait perdu non seulement son prix d'achat, mais encore les frais d'édition de la partition.

Rencontrant un jour sur le boulevard Choudens, vêtu d'une superbe pelisse, Gounod la désignant d'un geste, dit à Choudens : *Faust*. Mais Choudens lui montrant son vieux chapeau, répliqua : *Le Tribut de Zamora*.

Seulement, Choudens omettait d'ajouter que *Faust* lui rapportait, chaque année, plusieurs fois les 100.000 francs que lui avait coûtés le *Tribut de Zamora*.

Qu'un fabricant de cotonnades se rattrape, sur la vente des bonnets de coton, des pertes éprouvées sur la vente des chaussettes, rien de plus juste, et cette pratique peut même paraître légitime de la part de l'éditeur, lorsqu'il s'agit des œuvres du même auteur : mais lorsqu'il s'agit d'auteurs différents, il est inique de faire supporter intégralement à l'un les pertes ou le manque à gagner causés par l'autre, en s'attribuant sur les bénéfices rapportés par l'ouvrage du premier une part exorbitante et hors de toute proportion avec les frais exposés et le travail fourni.

..

Pour montrer ce qui reste en général aux auteurs, — même du droit de représentation, — nous ne pouvons mieux faire que de reproduire le texte d'un contrat d'édition musicale d'avant-guerre, que nous avons sous les yeux :

« Entre les soussignés :

« M. A..., compositeur de musique ;

« Et M. E..., éditeur de musique ;

« Il a été dit et convenu ce qui suit :

« Article premier. — M. A... vend à M. E..., avec garantie de tous

troubles, revendications, et évictions quelconques, la propriété pleine et entière, sans aucune restriction ni réserve, tant pour la France que pour tous les pays étrangers, un ouvrage dont il est l'auteur intitulé...

« Cette vente comprend non seulement la partition, avec tout le matériel servant à la représentation, partition et parties d'orchestre, documents concernant les dessins et costumes, mais encore toutes les additions et modifications qui pourraient être apportées plus tard, tant pour les paroles que pour la musique ; les planches servant à l'impression, font aussi partie de la présente cession.

« En conséquence, M. E... est subrogé dans tous les droits de l'auteur, et aura le droit à l'exclusion de tous autres, tant en France qu'à l'étranger, de graver, éditer, publier, faire copier, vendre, faire traduire et représenter ledit ouvrage dans telle forme ou telle publication que ce soit pendant toute la durée du privilège accordé ou à accorder aux auteurs ou à leurs familles par les lois présentes et futures de tous pays.

« Les théâtres de France et à l'étranger ne pourront représenter la pièce qu'après avoir traité avec M. E...

M. E... aura également seul le droit de publier tout arrangement de la partition pour quelque instrument que ce soit.

« Article 2. — Le prix de cette vente et cession est fixé aux conditions suivantes :

« 1° 1.500 francs en signant la présente, dont quittance ;

« 2° 1.000 francs par 500 partitions, piano et chant, vendues jusqu'à concurrence de 2.000 exemplaires vendus après quoi toute prime sera éteinte ;

« 3° 100 francs par 500 exemplaires vendus de chacun des morceaux détachés piano et chant...

« Lorsque la vente aura atteint 5.000 exemplaires pour chacun de ces morceaux, il ne sera plus rien dû et tout paiement cessera.

Il est expressément convenu que toutes ces différentes primes cesseront de plein droit, après dix années écoulées à partir de ce jour, si donc le... la partition piano et chant, l'un des morceaux détachés ou tous les morceaux désignés ci-dessus n'ont pas atteint le maximum de vente fixé, M. A... n'aura plus rien à réclamer.

« 4° 1.000 francs à la première représentation à Paris sur un théâtre de premier ou second ordre ;

« 5° 1.000 francs à la cinquantième représentation sur ce même théâtre de premier ou de second ordre ;

« 6° 1.000 francs à la centième représentation à Paris sur ce même théâtre de premier ou de second ordre.

« Les représentations devront avoir lieu sans interruption aucune sur ce même théâtre.

« Dans le cas où le théâtre ferait une saison théâtrale et rouvrirait la saison suivante avec ladite pièce, le fait ne serait pas considéré comme une interruption. Il en serait de même du cas où l'interruption n'ayant lieu que pour cause de force majeure, comme la maladie d'un des artistes de la pièce, la reprise aurait lieu deux mois après.

« Si M. E... vient à céder la propriété de cet ouvrage à l'étranger, M. A... recevra le tiers de la somme que M. E... aura vendu.

M. A... déclare avoir vendu à M. Z. le droit de publier séparément le poème en brochure sans la musique, mais cette publication ne pourra gêner en rien la publication par M. E... du poème dans la partition ou toute autre publication avec la musique.

« Il est entendu que M. A... garde ses droits d'auteurs pour les représentations théâtrales en France et en Belgique, tels qu'ils sont perçus par les agents de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

« En ce qui touche les représentations à l'étranger, sauf la Belgique, les Directeurs des scènes étrangères auront à traiter des droits d'auteur avec M. E..., à qui M. A... déclare remettre tous pouvoirs pour traiter au mieux des intérêts communs. La somme nette obtenue comme droits d'auteur devra être partagée par moitié entre M. A... et M. E...

« Les parties contractantes reconnaissent et se réservent leurs droits respectifs dans la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.

« M. A... prend à sa charge tous les frais de copie des parties d'orchestre faites à ce jour.

« Fait double et de bonne foi à Paris, le ... »

Il est à remarquer qu'aux termes de ce contrat, l'éditeur ne s'oblige à rien, pas même à publier, en dehors du versement des primes aléatoires stipulées, alors que l'auteur a

aliéné tous ses droits, — même celui de traiter pour les représentations de sa pièce.

Si l'éditeur pose des conditions excessives à la représentation, l'ouvrage ne sera jamais joué. Si l'éditeur a un intérêt quelconque à étouffer l'ouvrage, — l'auteur ne pourra rien réclamer.

Les contrats d'édition musicale ajoutant aujourd'hui la cession par l'auteur des droits de reproduction par des instruments mécaniques, et des droits d'adaptation à la cinématographie, — souvent d'une part dans les droits de représentation théâtrale en France et en Belgique,

*La Société Générale d'Édition Phonographique
et Cinématographique.*

Un ^{anc.} conseiller municipal de Paris, M. Georges Delavenne, a fondé une société, la *Société Générale de l'Édition Phonographique et Cinématographique*, dénommée par abréviation *Edifo*, qui achète aux auteurs les droits mixtes relatifs à la phonographie et à la cinématographie.

Voici le texte du contrat-type qu'ils sont invités à signer, — et qu'ils signent :

« Entre les soussignés :

« M... demeurant...

« Et la Société Générale internationale de l'Édition de Phonographique et Cinématographique, dénommée ci-après la Société... représentée par M. Georges Delavenne, son Administrateur-Délégué.

« Il a été fait et convenu ce qui suit :

« M... cède par les présentes à la Société qui accepte pour la France et les pays étrangers, le droit entier et exclusif de reproduire, entièrement ou fragmentairement, en un ou plusieurs exemplaires, soit au moyen de tous instruments de musique mécanique, connus ou pouvant être inventés, tels que phonographes, gramophones, pianolas, orgues, pianos mécaniques, orchestrions, boîtes à musique, etc., soit au moyen du synchronisme ou de l'adaptation cinématographique, soit par tous procédés magnétiques ou électro-

magnétique, d'une façon générale par tout autre moyen que « l'édition-papier imprimé », toutes ses œuvres ou tous les fragments d'œuvres dont il est ou deviendra propriétaire, et cela, sous le bénéfice des lois existantes et futures de tous les pays.

« La présente cession s'étend à toutes les œuvres dont M... serait, seul ou en collaboration, l'auteur, le compositeur, le traducteur ou l'arrangeur.

« Au cas où M... accorderait l'autorisation, soit de traduire dans une langue étrangère, soit d'arranger une œuvre lui appartenant, la traduction et l'arrangement pour leur ensemble, serait soumis, tout comme l'œuvre originale, aux effets du présent contrat.

« En conséquence, la Société est subrogée dans tous les droits, moyens et actions de M... en ce qui concerne les droits cédés, et elle lui est substituée pour la perception des redevances dues ou consenties par l'industrie pour la reproduction de ses ouvrages par les moyens sus-énoncés.

« La Société s'engage à payer à M... 75 0/0 des sommes encaissées par elle, à l'occasion de l'utilisation de son répertoire.

« Sur les sommes que la Société encaissera du fait de la reproduction illicite du répertoire de M... ou par suite de transaction ou de décision judiciaire, il sera versé, après défalcation des frais de procès et de saisie, 60 0/0 du reliquat à M... le solde restant acquis à la Société ;

« S'il y avait lieu de la part des fabricants ou marchands à paiement d'une somme à titre de rétroactivité, en raison du droit non acquitté par eux dans le passé, même avant la signature du présent contrat, les sommes encaissées de ce chef seraient partagées, à concurrence de 75 0/0 pour M... et 25 0/0 pour la Société.

« Les règlements de compte auront lieu trimestriellement les 15 janvier, 15 avril, 15 juillet et 15 octobre.

« Le présent contrat aura une durée de dix ans à partir de ce jour, et se renouvellera de dix ans en dix ans par tacite reconduction, à moins de dénonciation par l'une ou l'autre des parties, au moyen d'une lettre recommandée, trois mois au moins avant l'expiration de la période en cours.

« La Société, agissant aux droits de M... dans les termes du présent contrat, prendra la direction et la charge de tous les procès à intenter de ce chef pour la répression des contrefaçons commises

en reproduisant sans autorisation régulière et sous les formes plus haut indiquées le répertoire de M...

« De son côté, M... s'engage à prêter à la Société son concours, partout et quand besoin sera, dans tous litiges, généralement quelconques, relatifs à l'objet des présentes, et à lui remettre toutes pièces nécessaires afin d'ester en justice, et ce aux frais et risques de la Société. Cette dernière a, seule, bien entendu, le droit de transiger avec le délinquant.

« Le présent contrat aura son effet, non seulement entre les parties, mais encore leurs héritiers, représentants, ayants droit, successeurs à quelque titre que ce soit, et continuera à courir malgré le décès, le changement de raison sociale, ou tout événement autre que la résiliation du contrat.

« Pour l'exécution du contrat, les parties font élection de domicile en leurs domiciles respectifs actuels, où les actes seront valablement signifiées, ou, à défaut, au Parquet de la Seine, et attribution de juridiction aux Tribunaux de la Seine.

« Fait en... originaux à Paris le... »

Ainsi, d'après ce contrat-type :

a) L'auteur cède tous les droits qu'il peut avoir sur la reproduction de ses œuvres par la radiophonie et la cinématographie.

- 1° pour tous les pays du monde,
- 2° pour ses œuvres futures,

b) Il cède non seulement ses droits, mais :

- 1° ceux de ses collaborateurs,
- 2° ceux des traducteurs,
- 3° ceux de l'arrangeur,

qui ne lui appartiennent pas.

c) Ces cessions ne comportent aucun prix de la part d'Edifo, car les 75 0/0, que la Société veut bien verser à l'auteur sur les 100 0/0 qu'elle encaisse, à l'occasion de l'utilisation du répertoire cédé, ne proviennent pas du patrimoine de la Société : ce sont des droits d'auteur, dus à l'auteur, que la Société encaisse comme mandataire.

d) L'auteur n'a pas le droit de discuter le prix auquel *Edifo* rétrocède son répertoire.

e) L'auteur a cédé son droit d'intenter un procès pour faire respecter ses droits, — notamment son droit moral, — et en cas de procès, la Société peut transiger sans le consentement de l'auteur, pour le montant de dommages-intérêts qui lui convient, — sans que l'auteur ait le droit de discuter ce montant.

f) La Société ne s'engage à rien vis-à-vis de l'auteur, pas même à faire reproduire et exécuter les ouvrages cédés. Elle peut par conséquent, laisser tomber complètement ces ouvrages sans que l'auteur puisse rien lui réclamer, — et bien entendu sans qu'il puisse les faire reproduire ou exécuter par d'autres moyens.

Des centaines d'auteurs ont signé ce contrat-type...

Cessionnaire de tous ces droits, *Edifo* aurait pu, au moins, s'employer à les faire valoir auprès des fabricants de disques : c'eût été trop lui demander.

Cette société en chargea une nouvelle société, créée pour la circonstance, le *Bureau International de l'Édition musico-mécanique*, dit *B. I. E. M.*, Société civile constituée par les principaux éditeurs de musique français, MM. Dommenge, Lemoine, Salabert, Joubert, Bertrand, les maisons italiennes Ricordi et Sonzogno, et la Société allemande *Ammre*.

Edifo a confié au *B. I. E. M.* la gérance des droits d'auteur dont elle est cessionnaire, c'est-à-dire le droit de passer les contrats avec les fabricants de disques.

Enfin, le *B. I. E. M.* repasse à *Edifo* les opérations de perception, de contrôle et de répartition des redevances perçues en France, dans les colonies et protectorats français, au Luxembourg, en Belgique, en Suisse, en Hollande, aux Indes Néerlandaises, en Angleterre et dans les colonies anglaises, en Roumanie, en Scandinavie, en Hongrie, en Espagne, au Portugal et même dans la Principauté de Liechtenstein.

L'Affaire Wormser.

On pense bien que des titulaires de pareils contrats, finissent par se persuader qu'ils ont tous les droits. L'exemple suivant est topique.

Le célèbre musicien André Wormser avait composé pour les *Misérables* de Victor Hugo, une musique de scène, dont il avait cédé le droit d'édition en 1900 à l'éditeur Biardot.

Celui-ci avait cédé son fonds à un sieur Lion.

Ni Biardot, ni Lion, n'avaient édité cette musique de scène, — et sur une mise en demeure de Wormser, Lion avait formellement refusé de procéder à l'édition, sous prétexte qu'il avait acquis la pleine propriété de l'ouvrage avec le manuscrit, — qu'il refusait également de restituer à Wormser désireux, tout naturellement, de le faire éditer ailleurs.

Ainsi, non seulement le musicien ne voyait pas publier son œuvre, mais encore il était privé des redevances que lui aurait rapportées son exécution publique.

Il assigna alors Lion en résiliation de contrat et, par jugement du 8 décembre 1925, le Tribunal de commerce de la Seine lui donna satisfaction :

« Attendu que cette cession, au reste consentie à titre gracieux, était relative aux droits, à l'exclusion de tous autres, de publier et d'éditer l'ouvrage dont s'agit ; que Wormser conservait son droit aux redevances d'exécution, connues sous le nom de droits d'auteur ;

« Attendu que Lion ne saurait soutenir qu'il pouvait à son gré user ou ne pas user du droit qui lui était ainsi réservé ; que la cession du droit d'éditer ne peut être consentie que sous la condition que l'acheteur exercera ce droit ;

« Attendu qu'en se refusant à la restitution du manuscrit, tout en maintenant son refus de procéder à l'édition dudit ouvrage, Lion a manqué aux obligations contractuelles, établies entre lui et Wormser... »

En conséquence, le contrat était résilié aux torts et griefs de Lion qui était condamné à restituer à Wormser son manuscrit et à lui payer 15.000 francs de dommages-intérêts (1).

L'affaire Bouasse.

La jurisprudence considère, à juste titre, la suppression par l'éditeur d'une partie d'un ouvrage comme une violation du contrat d'édition.

C'est ce que décide le jugement du Tribunal de la Seine, rendu sur la demande de M. Bouasse, Professeur à la Faculté des Sciences de Toulouse, le 15 février 1922, contre la Librairie Delagrave.

« Le Tribunal :

« Attendu que le sieur Bouasse, Professeur de physique à la Faculté de Toulouse, est à la fois un savant, un puissant travailleur, ayant publié chez Delagrave un très grand nombre d'ouvrages scientifiques, qui ont obtenu un énorme succès et font autorité, et un polémiste ardent, qui poursuit, depuis plusieurs années une campagne très vive et presque révolutionnaire contre l'Académie des Sciences, la Sorbonne, l'Ecole Normale Supérieure, contre les routines administratives et contre les méthodes de l'enseignement scientifique qu'il voudrait voir plus pratiques et plus utilitaires ;

« Attendu que Bouasse a développé ses idées de réforme dans des livres, dans des rapports et surtout dans des préfaces, longues et copieuses, qu'il met en tête de ses ouvrages scientifiques ;

« Attendu que, comme auteur, Bouasse attache la plus grande importance à ces avants-propos, et les considère comme formant une partie essentielle de ses ouvrages...

« Attendu qu'en 1918, il a composé une *Géographie mathématique...*, dont il avait envoyé les épreuves à Delagrave avec le bon à tirer ; restait la préface intitulée *Critique historique de bon sens* qui était consacrée à l'enseignement de l'histoire et à la réorganisation de l'Ecole Normale ; cette préface d'une couleur toute particu-

(1) *Gazette du Palais*, 2 février 1926.

lière, attaquait spécialement M. Lavissee, alors directeur de l'Ecole Normale... M. Rambaud et M. Seignobos ; Delagrave refusa de faire paraître cette préface et écrivit le 2 septembre 1918 à Bouasse la lettre suivante :

« Cette fois vous ne vous contentez plus d'attaquer l'œuvre, vous prenez à partie l'homme... M. Lavissee, notamment, universellement respecté, est aussi par vous traité « d'incapacité » et de « manque de conscience ». C'est dépasser le droit de critique... En l'état actuel de la législation, l'éditeur est tenu pour responsable de ce qui porte sa firme... Nous vous demandons donc, invoquant des engagements tacites... d'avoir pour agréable de supprimer des votre préface tout ce qui constitue une attaque personnelle... »

« Attendu que Bouasse, ayant formellement refusé de rien changer à sa préface, la Librairie Delagrave fit paraître le volume sans la préface...

« Attendu que Bouasse protesta immédiatement contre la mutilation de son œuvre...

« Attendu tout d'abord et avant même d'examiner le contenu de l'écrit en litige, que la librairie Delagrave n'avait nullement le droit de publier la *Géographie Mathématique* amputée de sa préface ;

« Attendu qu'elle pouvait ne rien publier du tout, et saisir les tribunaux, mais non pas, de sa propre autorité, supprimer une partie de l'ouvrage ; ...

« Attendu qu'il ne semble pas qu'en l'espèce la responsabilité de l'éditeur put être engagée ;

« Attendu quelque choquante que soit en la forme l'attitude de Bouasse à l'égard de Lavissee et des autres professeurs qui dirigent l'Université, qu'il traite à chaque ligne d'idiots et d'incapables, qu'il accuse d'acheter la presse par des faveurs et des passe-droit... que si l'on étudie dans son ensemble la *Critique historique de bon sens*, l'on constate que le demandeur attaque plutôt la méthode que les personnes...

« Attendu que ses critiques très amères contre l'Institut, contre l'Académie des Sciences, contre la Sorbonne, contre le Bureau des Longitudes, ont été souvent acceptées par Delagrave sans observations ;

« Attendu que dans ces conditions, il y a lieu de faire droit à la demande et d'ordonner que, sous des astreintes, la Société Delagrave et C^{ie} sera tenue de publier une édition complète de l'ouvrage

La *Géographie Mathématique* avec la préface, et de retirer de chez ses dépositaires les exemplaires du même ouvrage ne contenant pas cette préface...

« Par ces motifs,

« Condamne Delagrave en 1 franc de dommages-intérêts, etc. »

Les reproductions artistiques.

A l'exemple des gens de lettres, un certain nombre de peintres et de sculpteurs ont enfin eu l'idée, en 1896, de créer le *Syndicat de la Propriété Artistique* pour défendre leurs intérêts moraux et matériels, et notamment leur droit de reproduction.

Les fondateurs étaient Bonnat, Bouguereau, Carolus Duran, Daubigny, Degas, Detaille, Falguière, Fantin-Latour, Harpignies, Jean-Paul Laurens, Meissonnier, Antonin Mercié, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Raffaelli, Odilon Redon, Tony Robert-Fleury, Rodin.

Un autre groupement, la *Société du Droit d'Auteur aux Artistes*, vint doubler le Syndicat en 1910 : on n'aperçoit pas la raison qui a présidé à la fondation de cette nouvelle société, dont l'objet semble identique à celui du Syndicat.

Enfin, en 1912, se créa l'*Association pour la Défense des Arts Plastiques et Appliqués*, dont la dénomination indique suffisamment l'objet.

Heureusement, ces trois groupements ont, en fait, une direction commune sous la houlette de M. J.-L. Duchemin, qui dirige leurs destinées avec le titre d'Agent Général du premier, de Secrétaire Administratif du second et de Secrétaire Général du troisième.

Les membres de ces groupements ne doivent concéder aux éditeurs leur droit de reproduction que suivant un contrat-type, dont le texte suit :

« *Article premier.* — I. — M. A. (auteur) cède à M. E. (éditeur) qui accepte, le droit exclusif de reproduire et de vendre l'œuvre suivante : ... dont ci-contre la photographie ou dessin certifié.

« II. — L'établissement du ou des modèles d'exploitation sera exécuté aux frais de M. E., ainsi que les réductions qu'il jugera utiles à l'édition de l'œuvre. »

« III. — Le modèle original restant la propriété de M. A. devra lui être remis en totalité par M. E. dans le délai maximum prévu à l'article 2. »

« *Article 2.* — I. — Le délai maximum pour la mise en vente de la première reproduction est fixé à ... mois à compter du jour de la livraison du modèle original.

« Un exemplaire de chacune des dimensions sera toujours en vente dans les magasins de M. E.

« II. — Un exemplaire de l'œuvre ci-dessus désignée sera toujours remis à M. A. sur sa demande et à condition, pour être vendu ou exposé, quand il le jugera convenable. En cas de vente d'un exemplaire par M. A., il lui sera débité au prix courant de vente et il sera crédité de ses droits d'auteur augmentés de la commission usitée.

« III. — L'exécution en matières fines ou précieuses sera l'objet de conventions spéciales et écrites. »

« *Article 3.* — I. — En échange des droits qui lui sont concédés, M. E. s'engage à tenir compte à M. A. d'une somme de ... francs payable à la livraison du modèle original, somme qui, dans tous les cas, restera acquise à M. A., plus :

« (ou bien) Une prime de ... francs, prime établie d'avance pour chaque grandeur prévue sur la base de ... 0/0 du prix net de vente.

« (ou bien) Une prime de ... 0/0 du prix net de vente pour chaque grandeur prévue.

« II. — Si des modifications convenues et exécutées permettent la mise en vente d'un nouveau modèle dérivé du premier, les droits d'auteur de M. A. seront proportionnés au nouveau prix de vente.

« M. E. enverra tous les trois mois à M. A. le compte des primes, même quand rien n'a été vendu. »

Les articles suivants déterminent les moyens de contrôle des auteurs et les conditions de poursuite en cas de contrefaçon ; enfin, la durée du contrat et la liquidation des droits de l'auteur à son expiration.

Les droits des créanciers.

Sous l'Ancien Régime, les redevances produites par l'exploitation des œuvres intellectuelles étaient insaisissables (1), et, *a fortiori*, ces œuvres elles-mêmes.

Un vestige de cette insaisissabilité se retrouve dans une ordonnance prussienne, aux termes de laquelle « les droits « payés par les directeurs de théâtre aux auteurs dramatiques, n'appartiennent pas aux créanciers » (2).

La notion de propriété a naturellement rendu saisissables, non seulement les redevances produites par l'exploitation de l'œuvre, mais les droits eux-mêmes nés de sa création.

La doctrine et la jurisprudence admettent cependant que l'œuvre ne peut pas être saisie, tant qu'elle n'a pas été publiée. C'est ce qu'a jugé un arrêt de la Cour de Paris en date du 11 janvier 1828 :

« La Cour :

« Considérant qu'une œuvre musicale n'a d'existence et n'est saisissable qu'autant qu'elle a reçu une publication de son auteur ;

« Considérant qu'il est constant que les ouvrages dont il s'agit n'ont été ni imprimés, ni publiés, et qu'ils n'ont pas reçu une publication qui les ait fait tomber dans le commerce ... ;

« Décharge la dame Vergues des condamnations contre elle prononcées ... »

La majorité des doctrinaires français, pénétrés de la notion de propriété, considèrent que les droits primitifs sont saisissables, dès que l'œuvre a été publiée : par exemple, que les créanciers, ont le droit de faire une seconde édition d'un ouvrage épuisé, qu'ils peuvent saisir un manuscrit chez l'éditeur et les ouvrages posthumes, etc.

Il découle nécessairement de la jurisprudence de la Cour

(1) Voir tome I, *Le droit pécuniaire*.

(2) Dalloz, *Répertoire*. Propriété littéraire et artistique, 319.

de cassation que l'œuvre des arts figuratifs est saisissable dès qu'elle est terminée, qu'elle peut être vendue aux enchères et que l'acheteur aura par dessus le marché le droit de reproduction.

..

Les lois étrangères récentes n'admettent pas en général que l'auteur puisse être dessaisi de ses droits :

La loi italienne n'admet la saisie du droit de reproduction que lorsque l'auteur l'a cédé :

« Article 56. — Le droit de reproduire une œuvre publiée n'est pas soumis à l'exécution forcée, tant que l'auteur en demeure le titulaire.

« Article 57. — N'est pas non plus soumis à l'exécution forcée le droit de publier une œuvre inédite, tant que l'auteur en demeure le titulaire.

« Lorsque le droit a été transféré à un tiers, l'exécution forcée est admise, dans le seul cas où il résulterait de preuves écrites, ou de faits importants, précis et concordants entre eux, que l'auteur avait destiné l'œuvre à la publication. »

L'article 24 de la loi polonaise dispose :

« Le droit d'auteur, tant que l'auteur en jouit, ne saurait faire l'objet d'une saisie pour dettes, si l'auteur s'y oppose. »

Cette loi fait une exception pour les œuvres cinématographiques : cette exception s'explique par le fait que la loi donne le droit d'auteur au producteur.

L'article 14 de la loi tchécoslovaque est plus explicite :

« Le droit d'auteur, tant qu'il appartient à l'auteur, à son héritier ou légataire, ne peut être atteint par des mesures d'exécution ou de saisie pour dettes pécuniaires contre les personnes sus-indiquées.

« Il en est de même pour les originaux des œuvres protégées par

le droit d'auteur, à l'exception des constructions et des œuvres des arts figuratifs préparées pour la vente.

« Cependant les moyens d'exécution et de saisie sont admis contre lesdites personnes sur les multiplications et productions de l'œuvre déjà publiée, sur les œuvres d'art figuratif préparées pour la vente et sur toutes les créances matérielles résultant du droit d'auteur.

« Lors de l'exécution, les intérêts immatériels de l'auteur doivent toujours être ménagés. »

L'article 20 de la loi yougoslave est plus précis, en ce qu'il distingue nettement l'œuvre elle-même des redevances que son exploitation peut produire :

« Le droit d'auteur, par lui-même, ne peut pas faire l'objet d'une saisie-exécution contre l'auteur ou ses héritiers.

« Le bénéfice qui revient à l'auteur ou à ses héritiers pour l'utilisation de l'œuvre peut seulement faire l'objet de saisie-exécution. »

CHAPITRE IX

LA RÉPRESSION DE LA CONTREFAÇON

LE DÉCRET DU 3 FÉVRIER 1810

Napoléon avait chargé son Ministre de l'Intérieur, Montalivet, et son Ministre de la Police, Fouché, de préparer chacun un projet de décret, pour être soumis au Conseil d'Etat, sur l'Imprimerie et la Librairie.

Le projet de Montalivet, plus détaillé que celui de son collègue, prévoyait pour la protection du droit d'édition, en cas de contrefaçon : une amende de 50 à 3.000 francs au profit des pauvres, la confiscation des exemplaires contrefaits, une amende, qui ne pouvait être inférieure à la valeur de trois cents exemplaires de l'édition contrefaite ni supérieure à quinze cents, au profit des auteurs lésés ; en cas de récidive, l'amende était portée au double et les coupables pouvaient être condamnés à six mois de prison : en cas de troisième récidive, l'interdiction de la profession d'imprimeur ou de libraire pouvait être prononcée. Le débitant ou détenteur de l'édition contrefaite devait être condamné, indépendamment de la confiscation des exemplaires contrefaits, à une amende qui ne pouvait être moindre de la valeur de cinquante exemplaires, ni plus forte que celle de cinq cents.

La violation de la propriété des auteurs d'ouvrages dramatiques devait donner lieu : à la confiscation des exemplaires imprimés, de la recette des représentations, des habits, décorations et ustensiles qui y auraient servi ; à des dommages-

intérêts qui ne pourraient excéder le prix de 2.000 exemplaires de l'édition originale ; à une amende de 200 francs à 2.000 francs au profit des pauvres.

Enfin, les graveurs et marchands d'estampes étaient assimilés aux imprimeurs et aux libraires (1).

Le projet de Fouché, muet sur les violations du droit de représentation, ne visait que les contrefaçons en matière d'édition ; il prévoyait la confiscation des ouvrages contrefaits au profit de l'administration, une amende égale à la valeur de cinq cents exemplaires de l'édition contrefaite, et des dommages-intérêts du double au moins de l'amende (2).

Les deux projets modifiaient ainsi les articles 4 et 5 de la loi de 1793, en ce qui concernait le taux des dommages-intérêts dûs à l'auteur.

Le Conseil d'Etat n'accepta aucune de ces modifications à la loi de 1793, et vota la résolution suivante :

« Le Conseil d'Etat arrête que les dispositions de la loi du 19 juillet 1793 relatives à la propriété des ouvrages seront maintenues, avec la modification qu'elle appartiendra aux héritiers pendant vingt ans à la mort de l'auteur. »

Le Conseil d'Etat avait en même temps renvoyé à la discussion du Code pénal la question des peines à infliger en cas de contrefaçon (3).

A la suite du rapport de Regnault de Saint-Jean-d'Angély, la discussion de l'ensemble du décret du 5 février 1810 fut extrêmement laborieuse. « J'ai sous les yeux les neuf rédactions successives qui en furent faites, écrit Renouard. On l'adopta définitivement dans la séance du 13 janvier 1810, après des amendements assez nombreux à la neuvième rédaction » (4).

(1) RENOARD, *op. cit.*, t. I, p. 277.

(2) RENOARD, *op. cit.*, t. I, p. 382.

(3) LOCRÉ, *Législation de la France*, t. IX, p. 17 et suivantes.

(4) RENOARD, *op. cit.*, t. I, p. 388.

Cependant, il semble que les articles suivants, relatifs à la contrefaçon, n'ont pas donné lieu à de longues controverses, parce que les sanctions furent renvoyées à la discussion du Code pénal qui s'élaborait en même temps.

« Article 41. — Il y aura lieu de confiscation et amende au profit de l'Etat dans les cas suivants, sans préjudice des dispositions du Code pénal :

« ... 7° Si c'est une contrefaçon, c'est-à-dire si c'est un ouvrage imprimé sans le consentement et au préjudice de l'auteur ou éditeur ou de leurs ayant cause. »

« Article 42. — Dans ce dernier cas, il y aura lieu, en outre, à des dommages-intérêts envers l'auteur ou éditeur ou leurs ayant cause, et l'édition, ou les exemplaires contrefaits, seront confisqués à leur profit. »

« Article 43. — Les peines seront prononcées et les dommages-intérêts seront arbitrés par le tribunal correctionnel ou criminel, selon les cas, et d'après les lois. »

Ces articles appellent les observations suivantes :

En disposant que les dommages-intérêts seront arbitrés par le Tribunal correctionnel ou criminel, — *selon les cas*, — l'article 43 prévoit que la contrefaçon, qui constituera la plupart du temps un délit, justiciable du Tribunal correctionnel, peut cependant présenter les éléments d'un crime, et devenir justiciable de la Cour d'assises, si par exemple, elle a servi à déguiser une correspondance avec les sujets d'une puissance ennemie (articles 77 et 78 du Code pénal), ou servir un complot contre l'Empereur (article 89).

Enfin les mots « d'après les lois » ne peuvent évidemment s'appliquer qu'aux lois existant alors sur la matière, c'est-à-dire aux lois de 1791, de 1793 et aux décrets des 1^{er} germinal an XIII et 8 juin 1806.

Les articles 45 et 46 règlent la procédure de saisie effectuée conformément au décret du 25 prairial an III :

« Article 45. — Les délits et contraventions (en matière de librairie) seront constatés par les inspecteurs de l'imprimerie et de

la librairie, les officiers de police et, en outre, par les préposés aux douanes pour les livres venant de l'étranger.

« Chacun dressera procès-verbal de la nature du délit et contravention, et le remettra au Préfet de son arrondissement pour être adressé au Directeur général. »

« Article 46. — Les objets saisis seront déposés provisoirement au secrétariat de la mairie ou au commissariat général de la sous-préfecture la plus voisine du lieu où le délit ou la contravention sont constatés, sauf l'envoi ultérieur à qui de droit. »

LE CODE PÉNAL

Un arrêté des consuls du 28 mars 1801 avait chargé une commission composée de Vieillard, Target, Oudart, Troilhard et Blondel de refondre la législation criminelle antérieure. Elle présenta un projet de Code en 1.169 articles.

Les articles 369 à 372 étaient relatifs à la contrefaçon :

« Article 369. — La peine contre le contrefacteur, ou contre l'introducteur en France de l'édition qui aura été contrefaite dans l'étranger, sera une amende de cent francs au moins et de cinq cents francs au plus, et en outre la confiscation de l'édition contrefaite, tant contre le contrefacteur que contre l'introducteur et le débitant. »

« Article 370. — Les exemplaires confisqués seront estampillés et remis ensuite au propriétaire de l'ouvrage pour l'indemniser en partie du préjudice qu'il aura souffert.

« Le contrefacteur ou l'introducteur sera de plus condamné à payer au propriétaire, pour complément d'indemnité, la valeur de douze cents exemplaires de l'édition originale, avant que l'édition contrefaite fut connue.

« Le débitant sera condamné à lui en payer deux cents exemplaires au même prix. »

Dans sa séance du 27 décembre 1808, le Conseil d'Etat renvoya à la Section de l'Intérieur ces deux articles, qui devinrent les articles 425 et 426 du Code pénal, définissant le délit de contrefaçon, et l'article 427 qui le punissait :

« Article 425. — Toute l'édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture, ou toute autre production, imprimée ou gravée, en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs est une contrefaçon, et toute contrefaçon est un délit. »

« Article 426. — Le délit d'ouvrages contrefaits, l'introduction sur le territoire français d'ouvrages qui, après avoir été imprimés en France, ont été contrefaits chez l'étranger, sont un délit de la même espèce. »

« Article 427. — La peine contre le contrefacteur ou contre l'introducteur sera une amende de 100 francs au moins et de 2.000 francs au plus, et contre le débitant une amende de 25 francs au moins et de 500 francs au plus.

« La confiscation de l'édition contrefaite sera prononcée tant contre le contrefacteur que contre l'introducteur et le débitant. Les planches, moules, ou matrices des objets contrefaits seront aussi confisqués. »

Cet article ne reproduit pas les dispositions de l'ancien article 370 relatives à l'indemnité de l'auteur pour réparer le préjudice souffert : le Conseil d'Etat a été d'avis que cette question ne devait pas trouver sa place dans le Code pénal, ce que l'orateur du Gouvernement au Corps législatif, le Conseiller d'Etat Faure, exprimait ainsi dans sa séance du 9 février 1810 :

« Les règles d'après lesquelles la propriété d'un auteur est légalement reconnue, celles qui déterminent l'étendue et les bornes de cette propriété, ne sont point l'objet du Code pénal. Il ne s'agit ici que des peines qui doivent être subies par les contrefacteurs (1). »

L'article 371 du projet devint sans changements l'article 428 du Code pénal :

« Tout directeur, tout entrepreneur de spectacles, toute association d'artistes qui aura fait représenter sur son théâtre des ouvra-

(1) Locké, *Législation de la France*, t. XXXI, p. 135.

ges dramatiques, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, sera puni d'une amende de 50 francs au moins et de 500 francs au plus, et de la confiscation des recettes. »

L'article 372 du projet était ainsi conçu :

« Les recettes confisquées seront remises aux propriétaires de l'ouvrage dramatique pour l'indemniser d'autant du préjudice qu'il aura souffert; le surplus de son indemnité ou l'entière indemnité, s'il n'y a pas eu de saisie de recettes, sera réglé par les voies ordinaires. »

Le principe de cet article fut adopté dans la même séance, mais fut renvoyé à la section, pour que sa rédaction comprit également les réparations dues en cas d'infraction au droit d'édition, et il devint le nouvel article 429 :

« Dans les cas prévus par les quatre articles précédents, le produit des confiscations, ou les recettes confisquées, seront remises au propriétaire, pour l'indemniser d'autant du préjudice qu'il aura souffert; le surplus de son indemnité, ou l'entière indemnité, s'il n'y a eu ni vente d'objets confisqués, ni saisie de recettes, sera réglé par les voies ordinaires. »

Ainsi, lorsqu'il y a eu violation du droit de représentation, l'auteur, — ses héritiers ou ses concessionnaires, — recevront la totalité des recettes confisquées. Si les recettes n'ont pas été saisies, l'indemnité sera réglée par les *voies ordinaires*, c'est-à-dire que le Tribunal évaluera le produit des représentations illicites et prononcera des condamnations en conséquence.

En ce qui concerne la violation du droit d'édition, la rédaction du nouvel article 427 ne reproduisait pas les dispositions de l'article 370 du projet.

Les dommages-intérêts restaient donc réglés par les articles 4 et 5 de la loi de 1793, consistant dans la valeur de 3.000 ou de 500 exemplaires selon les cas.

Mais comme l'article 3 de cette loi prononçait également la confiscation, la question se posait de savoir si l'auteur pouvait bénéficier, à la fois, du produit de la vente des exemplaires contrefaits, et d'une condamnation à la valeur de 3.000 ou de 500 exemplaires, selon les cas.

Le nouvel article 429 résout la question par la négative : si le produit des confiscations atteint la valeur des 3.000 ou des 500 exemplaires contrefaits, l'auteur n'aura rien de plus : s'il n'y a pas eu confiscation, ou s'il n'y a pas eu vente des objets confisqués, ou si la vente n'a pas produit une somme équivalente à la valeur du nombre d'exemplaires prévus, *l'indemnité sera réglée par les voies ordinaires*, c'est-à-dire que le Tribunal fixera la valeur des exemplaires, et prononcera une condamnation équivalente à la totalité de cette valeur dans les deux premiers cas, ou de la différence entre le produit de la vente et la valeur du nombre des exemplaires déterminé par la loi de 1793, pour « indemniser » l'auteur d'autant du préjudice qu'il aura souffert ».

Les mots *par les voies ordinaires* ne peuvent évidemment signifier autre chose que « par la procédure de droit commun » à suivre devant le Tribunal, par opposition à la confiscation à la seule requête de l'auteur, adressée aux autorités, procédure exorbitante du droit commun, puisqu'elle constitue une voie d'exécution laissée à l'initiative des individus et sans une décision de justice préalable.

Ce serait donc donner aux mots « par les voies ordinaires » une signification qu'ils ne peuvent absolument pas avoir que de les considérer comme une abrogation des articles 4 et 5 de la loi de 1793, car ils constituent une disposition de procédure et non une disposition de *fond*.

Il est bien évident que la rédaction du nouvel article 429 n'a pas entendu empiéter sur les dispositions des lois civiles, et que si le législateur avait entendu abroger ces deux articles, il l'aurait fait explicitement et non par la voie détournée et anormale d'un article du Code pénal, à quoi

d'ailleurs, l'orateur du gouvernement s'était opposé lors de la discussion devant le Corps législatif.

Il résulte de ce qui précède qu'*aucun* décret, qu'*aucune* loi n'a modifié la quotité des réparations accordées aux auteurs en cas de contrefaçon par les articles 4 et 5 de la loi de 1793.

L'affaire de l'Epitome historiæ græcæ.

Cependant, une jurisprudence basée sur un arrêt de la Cour de cassation du 26 juin 1835 a complètement méconnu ces évidences.

Des libraires de Carcassonne, avaient édité et débité une contrefaçon l'*Epitome historiæ græcæ* de Bret : un sieur Hacquart, propriétaire par cession de cet ouvrage, les poursuivit devant le Tribunal correctionnel, qui les acquitta.

Sur appel, la Cour de Montpellier, par arrêt du 12 mai 1835, constata la contrefaçon, mais admit leur bonne foi, pour la raison que les prévenus pouvaient ignorer le délit dont ils s'étaient rendus coupables ; et la Cour, considérant que si la bonne foi anéantit le délit, elle n'en laisse pas moins subsister le dommage, condamna les libraires à 50 francs de dommages-intérêts, et prononça la confiscation des livres saisis au profit d'Hacquart.

Celui-ci se pourvut en cassation, en invoquant notamment la violation de l'article 5 de la loi de 1793, et de l'article 42 du décret du 5 février 1810.

La Chambre criminelle rejeta le pourvoi en disant :

« ... Que d'après l'article 43 du décret du 5 février 1810, les dommages-intérêts doivent être arbitrés, selon les cas, d'après les lois ;

« Que d'après l'article 429 du Code pénal, le propriétaire de l'ouvrage contrefait doit être indemnisé du préjudice qu'il aura souffert, par la remise qui lui est faite du produit des confiscations et que si ce produit est insuffisant, ou s'il n'y a pas eu saisie et confisca-

tion, le surplus de l'indemnité entière doit être réglé par les voies ordinaires ;

« Que les termes dans lesquels sont conçus ces deux articles, sont exclusifs du système d'une indemnité fixe, qu'avait établie la loi du 19 juillet 1793 dans ses articles 4 et 5 ;

« Que ces deux derniers articles ont donc été virtuellement abrogés, par le décret du 5 février 1810 et par le Code pénal (1). »

Pour interpréter, en le citant comme elle l'a fait, l'article 43 du décret du 5 février 1810, la Cour avait dû tronquer son texte en omettant, après les mots : « les dommages-intérêts seront arbitrés... » les mots : « par le tribunal correctionnel ou criminel », qui ne s'expliquent que s'ils commandent les mots « selon les cas », expression qui, autrement, serait tout à fait superflue, car les tribunaux arbitrent toujours « selon les cas ».

Dans le premier attendu cité plus haut la Cour ne s'est pas demandé non plus quelles étaient les lois auxquelles se référerait le décret : dans son attendu suivant, elle a considéré qu'il s'agissait de l'article 429 du Code pénal.

Or, le Code pénal n'a été promulgué que postérieurement au décret : celui-ci est du 5 février, le Code pénal du 22 février : le décret n'a donc pas pu se référer à une loi qui était encore en discussion devant le Conseil d'Etat et qui n'était pas encore promulguée.

Nous venons de démontrer plus haut que cet article du Code pénal avait pour objet de faire cesser une controverse au sujet du cumul ou du non-cumul des indemnités à allouer à la partie civile.

Enfin, un article de la loi pénale ne pouvait pas être considéré comme abrogeant une loi civile, et les mots « par les voies ordinaires » ne pouvaient pas avoir d'autre objet que d'inviter la partie civile à se pourvoir par la procédure de droit commun, soit devant la juridiction répressive, soit devant la juridiction civile.

(1) Dalloz, 1836. 1. 403.

Cet arrêt a longtemps fixé la jurisprudence, et Pouillet s'est appuyé sur lui, pour établir une doctrine dans le même sens, doctrine qui ne pouvait profiter qu'aux éditeurs.

Cependant un jugement récent du Tribunal correctionnel de la Seine est revenu sur cette jurisprudence, en disant que le plaignant, partie civile, était « bien fondé à réclamer, aux termes de l'article 4 de la loi du 19-24 juillet 1793, la « réparation du préjudice éprouvé (1). »

..

L'Affaire Capiello.

Dans l'affaire Clésinger, la Cour de Paris avait repoussé l'action de l'auteur qui exerçait son droit moral ; dans l'affaire Carpeaux, elle lui avait refusé l'exercice du droit pécuniaire. Dans celle de Capiello, elle lui refusa d'abord l'exercice de l'action en contrefaçon, ensuite lui reconnut le droit à une réparation pour une contrefaçon, par application de l'article 1382 du Code civil : ainsi la contrefaçon, en vertu de cette singulière jurisprudence, devenait un quasi-délit civil !

En 1907, la fantaisie ailée de Capiello avait composé, pour le Chocolat Poulain, une affiche représentant un poulain de couleur orange, tenant une tablette de chocolat entre ses dents, et ruant au milieu d'un parterre de fleurs. Il avait exécuté cette affiche pour l'Imprimerie Vercasson, en lui accordant l'exclusivité de la reproduction de ses œuvres, mais avec interdiction de les modifier et de supprimer sa signature.

En 1924, la Société du Chocolat Poulain avait fait apposer partout un nombre considérable d'affiches reproduisant le poulain, mais avec des modifications, et ne portant pas la signature de l'artiste.

(1) Tribunal de la Seine, 10^e Chambre, 17 novembre 1932.

Celui-ci assigna pour contrefaçon en police correctionnelle le directeur de l'Imprimerie Vercasson : un jugement du 7 avril 1927, le déclara irrecevable, parce qu'il avait cédé son droit de reproduction et la propriété de sa maquette. Sur appel, la Cour avait confirmé ce jugement par arrêt du 28 mars 1928 ; mais l'arrêt avait reconnu « que le droit de « contrôle et de surveillance de l'auteur sur son œuvre, qui « survit à l'aliénation de celle-ci, peut devenir le fondement « d'une créance en dommages-intérêts ».

Capiello avait alors assigné au civil.

Le Tribunal avait constaté :

« Que la mauvaise foi des défendeurs est certaine, et a été constatée par le jugement du Tribunal correctionnel du 7 avril 1927 ;

« Qu'ils n'en ont pas moins continué à reproduire les affiches contrefaites ;

« Que le préjudice causé est considérable et réside dans la défiguration de son œuvre, la suppression de sa signature, et du fait que la Société Poulain ne pouvait demander qu'à l'auteur lui-même de modifier la maquette primitive, travail qu'elle aurait dû payer à Capiello, ainsi que le droit de reproduction...

« Que par arrêt de la Cour de Paris du 28 mars 1928, Capiello a été déclaré irrecevable de son action civile en contrefaçon devant la juridiction correctionnelle... »

Le Tribunal, reconnaissant le droit moral, continuait :

« Attendu que la doctrine et la jurisprudence s'accordent généralement à reconnaître sous le nom de « droit moral », à l'artiste qui a cédé son œuvre et le droit de reproduction, la faculté s'il n'y a expressément renoncé, de surveiller l'usage qui a été fait de sa création, la faculté d'intervenir pour lui conserver son intégralité, de réprimer tout abus de sa signature et toute déformation de sa pensée, et de sauvegarder ainsi l'honneur de son nom, comme sa réputation artistique. »

En conséquence, le Tribunal condamnait les prévenus à 1.000 francs de dommages-intérêts, ordonnait la destruction

des affiches contrefaites et l'insertion du jugement dans dix journaux au choix du demandeur.

La Cour confirmait ce jugement par arrêt du 9 février 1931 (1).

Ces décisions, très équitables, constituaient un progrès évident en faveur des auteurs ; pourtant elles étaient fort mal motivées au point de vue juridique, — aussi mal que les deux premières qui avaient déclaré Capiello irrecevable dans son instance correctionnelle.

Elles constatent en effet que *les affiches ont été contrefaites* et que *la mauvaise foi des défenseurs est certaine* : elles constatent donc l'existence des deux éléments du délit de contrefaçon : l'élément matériel et l'élément intentionnel.

Mais, empêtrés par la théorie de l'arrêt de 1842, les magistrats, pour rendre justice à Capiello, ont recouru à l'article 1382, dont l'application est une hérésie juridique, puisque le délit était nettement caractérisé.

La contrefaçon et les œuvres orales.

Les lois qui soumettaient à un dépôt préalable de l'ouvrage l'exercice du droit d'édition contre les contrefacteurs devaient implicitement en priver les auteurs des œuvres orales, qui ne peuvent évidemment pas faire l'objet de la formalité du dépôt.

C'était le cas de notre loi de 1793 : le législateur de cette époque n'avait considéré que les œuvres fixées sur un support matériel. La loi du 11 mars 1902, votée sur les instances des associations d'artistes, n'avait ajouté que les statuaires et les architectes à l'énumération de la loi de 1793.

S'inspirant de l'équité, la jurisprudence française avait cependant, depuis longtemps, suppléé au silence de la loi. Elle avait protégé les œuvres orales contre la contrefaçon

(1) *Gazette des Tribunaux*, 10 juillet 1931.

par des sanctions civiles, plutôt déterminées par l'idée de réparer un préjudice causé par une faute dommageable, que par celle de réprimer un délit.

Un jugement et un arrêt récents ont étendu aux œuvres orales la protection des articles 425 et 427 du Code pénal.

Un directeur d'école, le sieur L... avait fait sténographe, sans autorisation, les cours de plusieurs professeurs de la Faculté de Médecine, MM. Roger, Carnot, Bernard, Balthazard et Claude, et vendait ces sténographies aux étudiants.

Poursuivi pour contrefaçon en police correctionnelle, il soutint que les articles 425 et 427 du Code pénal ne lui étaient pas applicables parce qu'au moment où les faits s'étaient produits, l'article 6 de la loi de 1793 prescrivait au plaignant le dépôt de tout ouvrage publié en deux exemplaires à la Bibliothèque Nationale, « faute de quoi il ne pourra être admis en justice pour la poursuite des contrefacteurs ».

Et le sieur L... de dire :

« Le texte de ces cours n'avait pas été déposé, ce qui constituait une condition nécessaire pour l'exercice de poursuites, par conséquent l'action du plaignant n'est pas recevable. »

Par jugement du 16 mai 1925, le Tribunal correctionnel, constatant qu'en l'espèce, le dépôt n'était pas possible, puisqu'il s'agissait d'œuvres orales, ne s'arrêta pas à cette défense, et condamna le prévenu à 50 francs d'amende et à 100 francs de dommages-intérêts envers chacun des plaignants.

Sur appel, la neuvième Chambre de la Cour de Paris a rendu le 24 juillet 1926 l'arrêt suivant :

« La Cour :

« Considérant qu'un professeur a la propriété exclusive des cours qu'il a faits publiquement ;

« Considérant qu'en reproduisant sans autorisation et en vendant, au préjudice, et sans l'assentiment des plaignants, les leçons

qu'ils avaient professées, L... a commis le délit de contrefaçon qui lui est imputé...

« Confirme le jugement dont en appel... »

Trois jours après le jugement, la loi du 19 mai 1925 sur le dépôt légal avait abrogé l'article 6 de la loi de 1793 qui soumettait les poursuites pour contrefaçon à la formalité du dépôt préalable de l'œuvre en deux exemplaires à la Bibliothèque Nationale ou au Cabinet des Estampes.

..

La question ne se pose plus depuis que, de même que les conventions internationales, les lois étrangères ont assimilé complètement les œuvres orales aux œuvres écrites au point de vue de la protection qu'elles accordent à toutes indistinctement.

L'AUTEUR ET LA CONTREFAÇON

La question s'est posée de savoir si l'auteur qui avait cédé à un éditeur « la pleine propriété de son œuvre, sans aucune restriction ni réserve » et qui l'avait publiée ou fait publier ensuite par un autre éditeur, pouvait être poursuivi pour contrefaçon.

Pouillet, défenseur zélé des intérêts des éditeurs, écrit à ce sujet sous ce titre :

L'auteur peut être contrefacteur.

« L'auteur, après avoir cédé son œuvre, ne peut naturellement en copier tout ou partie dans un nouvel ouvrage.

« Un pareil acte doit être apprécié d'après les principes que nous avons exposés, et le fait qu'il émane de l'auteur lui-même, loin de le soustraire à l'application de la règle, doit la lui faire appliquer plus sévèrement. Il ne peut arguer de son ignorance ou de sa bonne foi.

« On dirait en vain qu'il n'y a contrefaçon, dans les termes de la loi, qu'autant que l'édition est faite sans le consentement de l'auteur, et qu'ici son consentement ne fait pas défaut, puisqu'on suppose précisément que c'est lui qui publie l'édition prétendue contrefaite.

« Un semblable raisonnement n'est que spécieux. Sans doute, en principe, c'est à l'auteur qu'il appartient de consentir la publication, mais quand il a cédé tous ses droits, quand il a fait passer sa propriété sur une autre tête, les droits résultant de cette propriété ne lui appartiennent plus, ils ont passé à son cessionnaire qui seul a qualité pour les exercer à sa place (1). »

Ainsi, l'auteur ne pourrait jamais éditer ses œuvres complètes parce qu'un éditeur en aurait « acheté » une seule !

Voilà encore une conséquence inadmissible de la notion de propriété. Que l'auteur doive des dommages-intérêts à cet éditeur pour réparer le préjudice que l'édition des œuvres complètes a pu lui causer, rien de plus juste : mais que l'auteur puisse être traité en police correctionnelle comme contrefacteur, que l'éditeur puisse faire saisir et détruire la seconde édition, rien de plus contraire à l'esprit des lois qui ont reconnu le droit d'auteur.

Pouillet appuie sa thèse sur l'article 40 du décret du 5 février 1810, qui donne aux auteurs la faculté de « céder « leur droit à un imprimeur ou libraire ou à toute autre « personne qui est alors substituée à leur lieu et place ». Et il cite quatre décisions conformes à cette doctrine (2).

L'affaire d'Henri III et de Christine.

A ces quatre décisions, Pouillet aurait pu en ajouter une autre rendue dans le cas que nous visons : celle de l'auteur faisant reproduire, dans une édition de ses œuvres complètes

(1) *Traité de la Propriété Littéraire et Artistique*, § 486.

(2) Seine, 14 février 1828, *Gazette des Tribunaux*, 17 février 1826; Seine, 16 janvier 1834, *Gazette des Tribunaux*, 20 janvier 1834; Paris, 12 juillet 1862, Pataille, 1862. 314; Paris, 12 avril 1862, Pataille, 1862. 228.

tes, des ouvrages dont il avait cédé auparavant la propriété.

Il s'agit d'Alexandre Dumas père, qui avait cédé d'abord à l'éditeur Barba deux de ses drames *Henri III et sa Cour* et *Christine*, et ensuite à Charpentier le droit d'éditer ses œuvres complètes.

Barba avait poursuivi Dumas et Charpentier pour contrefaçon : le Tribunal correctionnel, leur accordant des circonstances atténuantes, les avait condamnés à 5 francs d'amende et solidairement à 1.200 francs de dommages-intérêts.

Sur appel, la Cour de Paris rendit l'arrêt suivant le 2 juillet 1834 :

« La Cour :

« Considérant que la vente faite par un auteur, sans aucune réserve, de la propriété d'un ouvrage littéraire, est une aliénation complète, qui ne permet pas à l'auteur de disposer de nouveau de la même propriété, soit isolément, soit en la réunissant à d'autres ouvrages sous quelque titre que ce soit ;

« Considérant qu'il n'existe dans la cause aucune circonstance atténuante,

« Adoptant au surplus les motifs des premiers juges sauf les circonstances atténuantes, ...

« Condamne Dumas en 100 francs d'amende.

« En ce qui touche en dommages-intérêts :

« ... Condamne Dumas et Charpentier solidairement et par corps à payer à Barba la somme de 3.000 francs, à laquelle la Cour évalue d'office le dommage éprouvé par Barba ... (1) »

En retirant à Dumas le bénéfice des circonstances atténuantes, la Cour entendait lui montrer l'énormité de sa faute : il avait attenté à une propriété !

(1) Dalloz, *Répertoire. Propriété littéraire et artistique*, page 509.

L'affaire Samson.

A part l'hérésie juridique que constitue la thèse de l'auteur contrefacteur, celle-ci peut avoir, en fait, les plus graves inconvénients, comme l'établit l'affaire suivante :

M. Samson, Commissaire Général de la Marine à Toulon, avait écrit un ouvrage intitulé *Service de la Comptabilité et de la Justice à bord des vaisseaux du Roi*, ouvrage édité en 1828 par un sieur Laurent à qui il l'avait vendu.

En 1840, Samson, de concert avec le Ministre de la Marine, en avait publié une seconde édition, comprenant les documents législatifs intervenus entre 1828 et 1840 qui, rendant caduques certaines parties de l'ouvrage, avaient nécessité des modifications.

L'ouvrage avait une utilité didactique incontestable pour les officiers du corps du Commissariat : c'est pourquoi le Ministre avait provoqué cette seconde édition.

Laurent poursuivit Samson et le Ministre au civil, pour contrefaçon ; la Cour de Paris avait rejeté la demande par arrêt du 27 janvier 1845, parce qu'il s'était écoulé un long temps depuis 1828 jusqu'en 1840 et que, dès lors, il était inutile de rechercher s'il y avait ou non contrefaçon.

Evidemment, cette raison ne valait rien, au point de vue juridique, et, sur le pourvoi de Laurent, la Cour de cassation aurait pu casser cet arrêt en constatant simplement qu'en statuant ainsi, la Cour de Paris avait créé une exception, qui ne résultait ni du contrat, ni d'aucune loi : cela suffisait.

Pourquoi faut-il que l'Avocat Général Delapalme ait dit :

« Qu'importe l'utilité de la nouvelle édition et l'intérêt qui peut exister à la mettre au jour enrichie de nouveaux documents législatifs ? »

Pourquoi faut-il que, suivant le Ministère Public, la Chambre civile ait ajouté dans son arrêt du 22 février 1847 : (1).

(1) Dalloz, 1847. 1. 83.

« Attendu que lorsqu'un auteur a vendu la propriété exclusive de son ouvrage ... il demeure interdit à l'auteur de porter, par une nouvelle publication de son ouvrage, préjudice au débit de l'édition par lui antérieurement aliénée. »

Ainsi la Cour de cassation avait tenu à proclamer le droit sacro-saint de propriété de cet éditeur, qui avait encore à écouler quelques vieux exemplaires de son édition périmée : l'intérêt national, reconnu par le Ministre de la Marine, qu'il y avait à instruire les officiers du Commissariat, à leur éviter des erreurs et des à-coups dans le service, provenant de l'ignorance des modifications légales, tout cela ne comptait pas.

Ainsi, dans cette espèce, l'ordre public était directement intéressé à ce que l'éditeur ne fut dédommagé que par une condamnation pécuniaire de l'auteur à des dommages-intérêts, mais non par la saisie et la destruction de la seconde édition, en raison de sa valeur didactique.

L'affaire du Mémorial de Sainte-Hélène.

Si dans la plupart des espèces, les Cours françaises sont sévères pour l'auteur, par contre, elles sont pleines d'indulgence pour l'éditeur.

En voici un exemple :

Las Cases, avait cédé à l'éditeur Bourdin le droit d'éditer le *Mémorial de Sainte-Hélène* en deux éditions de 10.000 exemplaires chacune.

Lors de la seconde édition, Bourdin en avait tiré 15.000, plus 1.300 mains de passe, en le cachant avec soin aux héritiers de Las Cases, qui était mort dans l'intervalle.

Ceux-ci poursuivirent Bourdin pour contrefaçon ; le Tribunal correctionnel le condamna à 100 francs d'amende et valida la saisie des exemplaires contrefaits, en disant « qu'il ne saurait être considéré comme ayant agi de bonne foi, et qu'il a cherché à tromper les héritiers de Las Cases sur

« la quantité d'exemplaires, qu'il a fait tirer dans le but de s'approprier leur chose et d'en faire un lucre illicite ».

En effet, dès l'instant que Bourdin n'avait le droit de tirer que 10.000 exemplaires, tous ceux qui l'étaient en plus étaient évidemment des exemplaires contrefaits. C'était clair, et le Tribunal avait prononcé une sentence logique, légale et juste.

Sur appel, la Cour de Paris rendit le 18 mars 1842 un arrêt acquittant Bourdin par les motifs :

« Que les dispositions de l'article 425 du Code pénal ne peuvent s'appliquer qu'à celui qui, au mépris de la propriété des auteurs aurait imprimé leur ouvrage sans leur permission ;

« Mais qu'elles ne peuvent s'appliquer à celui qui, ayant traité avec l'auteur de la propriété de son ouvrage, en est devenu lui-même le propriétaire, aux charges et conditions convenues entre l'auteur et l'éditeur ;

« Que si, dans ce cas, l'éditeur viole des conditions du contrat, soit en imprimant un plus grand nombre d'exemplaires, que celui qui a été convenu, soit de quelque autre manière, il peut naître de cette violation du contrat une action en dommages-intérêts par l'auteur contre l'éditeur, mais qu'elle ne peut donner lieu à une action en contrefaçon (1). »

Ainsi, la Cour a estimé qu'elle ne pouvait décemment pas condamner un « propriétaire » si malhonnête qu'il fût (2).

**

L'article 61 de la loi italienne punit des peines de la contrefaçon « quiconque procède à un tirage d'exemplaires « plus considérable que celui qu'il a le droit de faire ».

(1) Dalloz. *Répertoire. Propriété littéraire et artistique*, page 510.

(2) Au cours de la discussion de la loi de 1886 à la Chambre belge, un député M. Van der Smissen posa au Ministre de la Justice la question suivante : « Je traite avec un éditeur pour l'impression d'un ouvrage ; nous convenons que l'édition sera de 1.000 exemplaires : il en tire 1.500, le fait « constitue-t-il le délit de contrefaçon ? »

Le Ministre répondit que cela était évident : l'auteur cède son droit à l'éditeur, mais dans les limites de la convention (LYON et DELALAIN, *op. cit.*, tome I, page 178 en note).

L'auteur ne peut pas être contrefacteur.

Cette doctrine et cette jurisprudence sont inadmissibles, précisément pour la raison que donne Pouillet pour les admettre : il n'y a en effet contrefaçon qu'autant que l'édition est faite *sans le consentement de l'auteur*, et ce consentement ne fait pas défaut lorsque c'est lui qui publie ou fait publier l'édition prétendue contrefaite.

Comme l'exprime le décret de 1810, lorsque le cessionnaire poursuit un tiers en contrefaçon, *il n'agit qu'aux lieux et place de l'auteur* : il n'a d'autre action que celle de l'auteur, et il n'est pas logique d'admettre que l'auteur ait pu céder une action susceptible de se retourner contre lui.

C'est en ce sens qu'a très juridiquement statué la Cour de Paris par arrêt du 29 janvier 1835 en disant :

« Considérant que le délit de contrefaçon ne peut résulter que de l'édition d'un ouvrage imprimé en tout ou en partie au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs ;

« Que d'après les dispositions des articles 1 et 2, de la loi du 19 juillet 1793 et le paragraphe 7 du décret du 5 février 1810, il y a contrefaçon lorsque l'ouvrage a été édité pendant la vie de l'auteur ou dans les dix ans après sa mort, *sans le consentement*, soit de l'auteur, soit de ses héritiers ou ayants cause ;

« Considérant qu'il suit de là qu'il ne peut y avoir délit de contrefaçon dans le fait de l'impression d'un ouvrage par son auteur au préjudice de cessions entières ou partielles qu'il en aurait consenties ;

« Que cette infraction au contrat, ne constituant pas un délit, peut seulement donner lieu à l'action civile devant la juridiction ordinaire. »

En principe, la violation d'un contrat ne peut pas constituer une infraction à la loi pénale, si cette loi ne l'a pas expressément sanctionnée : par exemple, la violation du

contrat du mandat ne peut donner lieu à une poursuite devant la juridiction répressive, que lorsqu'elle constitue un abus de confiance, cas spécial, prévu et puni par l'article 408.

Mais l'article 425 ne donne l'action en contrefaçon qu'en cas d'éditions faites « au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs ». Il n'est pas question de la propriété des *cessionnaires*. Et comme la loi pénale doit être interprétée strictement, il n'est pas juridique d'accorder à ceux-ci une action pénale que la loi ne leur donne pas expressément.

De deux choses l'une : ou le droit d'auteur est un droit de propriété, ou il est un droit attaché à la personne et inaliénable.

Admettons, pour les besoins de la discussion, qu'il soit une propriété, que ce soit un « bien ». Il faut alors assimiler l'auteur, qui aura vendu deux fois sa propriété, à un propriétaire qui aura vendu deux fois le même immeuble, par exemple. Or, la loi ne donne à l'acheteur frustré qu'une action civile en dommages-intérêts contre le vendeur coupable de ce stellionat. Il est certainement contraire à la lettre et à l'esprit des lois, *qui ont créé, incontestablement pour favoriser les auteurs*, « la propriété littéraire et artistique », que l'interprétation de ces lois aboutissent à ce résultat paradoxal de traiter plus durement les auteurs que les stellionataires.

Si, au contraire, le droit d'auteur est personnel et inaliénable, s'il n'a pu faire l'objet que d'une concession temporaire, la propriété de l'œuvre n'a pas pu passer au cessionnaire, — il ne peut exercer l'action en contrefaçon que contre les tiers au nom de l'auteur, et il ne peut pas retourner cette action contre l'auteur, resté titulaire de son droit.

LE DÉCRET DU 28 MARS 1852

Le décret du 28 mars 1852 est la dernière disposition législative française qui ne s'applique qu'au droit d'édition. Il est ainsi conçu :

« *Article premier.* — La contrefaçon, sur le territoire français, d'ouvrages publiés à l'étranger et mentionnés en l'article 425 du Code pénal constitue un délit. »

« *Article 2.* — Il en est de même du débit, de l'exportation et de l'expédition des ouvrages contrefaits. L'exportation et l'expédition de ces ouvrages sont un délit de la même espèce que l'introduction, sur le territoire français, d'ouvrages qui, après avoir été imprimés en France, ont été contrefaits chez l'étranger. »

« *Article 3.* — Les délits prévus par les articles précédents seront réprimés conformément aux articles 427 et 429 du Code pénal.

« L'article 463 du même Code pourra être appliqué. »

« *Article 4.* — Néanmoins la poursuite ne sera admise que sous l'accomplissement des conditions exigées relativement aux ouvrages publiés en France, notamment par l'article 6 de la loi du 19 juillet 1793. »

Nous avons vu que cet article 4 avait été abrogé par l'article 22 de la loi du 19 mai 1925 sur le dépôt légal, qui abrogeait en même temps explicitement, sinon nommément, l'article 4 du décret.

La portée de ce décret au point de vue de l'étendue de la protection accordée aux œuvres étrangères a été remarquablement définie par le conseiller Lepelletier dans un rapport à la Chambre des Requêtes :

« Le décret de 1852 n'a voulu faire et n'a fait qu'une chose : protéger en France, où toute protection leur était jusque-là refusée, les œuvres publiées à l'étranger, contre toute atteinte qui serait portée en France aux droits que pouvaient avoir les auteurs de ces œuvres, leurs héritiers ou ayants droit, et il se borne à déclarer que

l'introduction en France des contrefaçons étrangères d'œuvres étrangères sera punissable des mêmes peines que si cette œuvre avait été publiée en France.

« Mais pour que ce droit soit protégé, encore faut-il qu'il existe. Or, ce n'est pas le décret qui le crée : il n'en crée que la protection. Si le droit existe, sa violation en France devient un délit, et il est bien vrai, alors, que la loi qui le punit, c'est la loi française. Mais le décret, qui formule cette sanction, suppose le droit préexistant, et de même que pour savoir si le droit, prétendu violé, quand il s'agit d'une œuvre née en France, existe réellement, c'est la loi française qu'il faut interroger, de même pour savoir si le droit, dont on poursuit la violation en France aux termes du droit de 1852, existe au profit de celui qui le revendique, c'est la loi étrangère qu'il faut consulter.

« Si cette loi n'accorde aucun droit, si par le fait même de sa publication dans le pays où il a d'abord été publié, l'ouvrage est tombé dans le domaine public, il est bien évident qu'il ne peut y avoir de droit privatif à protéger.

« Si au contraire ce droit privatif est reconnu exister, tant qu'il existera, il sera protégé en France depuis le décret de 1852, et les atteintes qui seront portées seront réprimées à l'étranger par l'application de la loi étrangère, en France par celle de la loi française.

« Cela est si vrai que lorsque le décret parle d'une contrefaçon introduite en France, il dit une « contrefaçon étrangère », c'est-à-dire une publication faite en violation de la loi étrangère. »

Après ces lumineuses explications, la Cour de cassation rendit le 25 juillet 1887 un arrêt de rejet (1).

Dans une autre espèce qui avait donné lieu à des débats devant la juridiction correctionnelle et non plus devant la juridiction civile, la Chambre criminelle s'était inspirée des mêmes raisons pour rejeter le pourvoi par un arrêt du 29 mars 1924 en disant :

« Attendu que le décret du 28 mars 1852 a eu pour effet de protéger en France, où toute protection leur était jusqu'alors refusée, les œuvres publiées à l'étranger, en réprimant la contrefaçon de ces

(1) Dalloz, 1888. 1. 8.

œuvres, ainsi que le débit, l'expédition et l'exportation des ouvrages contrefaits ;

« Attendu qu'il ne peut y avoir introduction en France d'ouvrages contrefaits chez l'étranger, au sens de l'article 2 du décret du 26 mars 1852, que s'il est établi que ces ouvrages ont été contrefaits en violation du droit privatif qui, dans le pays où la contrefaçon aurait été commise, appartiendrait aux auteurs de ces ouvrages ou à leurs ayants cause (1). »

Ces deux arrêts de la Cour de cassation étaient rendus dans le même sens que les arrêts de la Cour d'appel de Paris, confirmant eux-mêmes deux jugements du Tribunal de la Seine. On peut donc dire que la jurisprudence est définitivement fixée sur ce point.

L'affaire Toppfer.

Le décret de 1852 était muet sur l'importante question de savoir si les œuvres publiées antérieurement à l'étranger étaient tombées dans le domaine public.

Elle se posa à propos des *Nouvelles Genevoises*, que le célèbre écrivain suisse Toppfer avait publiées à Genève de 1832 à 1841, et qui avaient été reproduites en France au fur et à mesure de leur apparition, sans autorisation de l'auteur, et sans lui valoir de redevances.

Sa veuve avait cédé, le 24 décembre 1852, le droit exclusif de reproduire les œuvres de son mari, à un éditeur parisien, Lecou, qui avait fait le dépôt prescrit par l'article 6 de la loi de 1793 à la date du 7 mars 1853.

Un autre éditeur, Barba, publia en même temps une autre édition des *Nouvelles Genevoises*.

Lecou poursuivit Barba en contrefaçon. Celui-ci soutint que le décret n'était pas applicable parce que les éditions antérieures avaient fait tomber l'ouvrage dans le domaine public.

(1) *Le droit d'auteur*, 1934, p. 94. *Gazette du Palais*, 6 mai 1924.

Par jugement du 23 juillet 1853, le Tribunal correctionnel de la Seine condamna Barba à 100 francs d'amende, à 300 francs de dommages-intérêts au profit de Lecou, et à la confiscation des exemplaires de son édition et des clichés.

Par arrêt du 8 décembre 1853, la Cour de Paris confirma le jugement en disant :

« Que l'esprit et la généralité des termes de ce décret étendent le bénéfice de ses dispositions aux ouvrages publiés antérieurement à sa promulgation, alors même qu'ils auraient été réimprimés en France par des tiers avant cette dernière époque ;

« Que cette interprétation ne porte atteinte à aucun droit acquis et ne donne au décret aucun effet rétroactif ;

« Que le fait de réimpression en France de l'ouvrage d'un auteur étranger, en l'absence de tout droit pour celui-ci de s'y opposer, n'impliquait point effectivement, de sa part, une renonciation à sa propriété ;

« Que le dépôt, nécessaire pour conserver le droit de poursuite, mais non le droit de propriété, n'a pu, lorsqu'il a été effectué par un tiers, transmettre cette propriété, ni au reproducteur, ni au domaine public ;

« Que la liberté de reproduction, accordée à tous par la loi civile, a seulement protégé des faits consommés sous son empire, et conservé, comme conséquence nécessaire, aux tiers qui ont usé de cette liberté, la faculté de vendre les exemplaires des éditions créées, ou en cours d'exécution lors de l'accomplissement, par les auteurs étrangers ou leurs cessionnaires, des conditions auxquelles est subordonnée l'application du décret précité (1). »

Cette décision fait une démarcation très nette du droit des éditeurs qui avaient imprimé l'œuvre avant le décret ; ils ont le droit d'écouler tous les exemplaires tirés ou en préparation antérieurement au décret, mais ils n'ont plus le droit de faire une nouvelle édition.

(1) *Dalloz*, 1854. 2. 25.

LA CONTREFAÇON ET LE DROIT DE REPRÉSENTATION

Bien que la définition donnée à la contrefaçon par l'article 425 du Code pénal ne s'applique explicitement qu'au droit d'édition, et que l'article 428, qui réprime la violation du droit de représentation, ne contienne pas le mot « contrefaçon », la violation de ce dernier droit a toujours et unanimement été qualifiée de « contrefaçon » par la jurisprudence.

Les dispositions des lois nationales et des conventions internationales qui le protègent sont beaucoup moins nombreuses et beaucoup moins détaillées que celles qui protègent le droit d'édition, pour plusieurs raisons.

Les représentations d'une œuvre dramatique ou dramatico-musicale reçoivent en général la plus grande publicité, — et ne peuvent être fructueuses qu'en raison précisément de cette publicité, — elles ne peuvent donc que très rarement, en fait, présenter un caractère clandestin : au contraire une édition contrefaite est toujours plus ou moins clandestine.

Les auteurs ont rarement aliéné leur droit de représentation : ils ne le concèdent que temporairement, et lorsqu'ils ont concédé une « exclusivité » à un impresario, celui-ci l'exploite et le rétrocède à un directeur de théâtre, qui ne donne qu'un nombre limité de représentations.

Enfin, — et surtout, — les auteurs ont constitué aujourd'hui, dans tous les états civilisés, des sociétés puissantes qui ont précisément pour but de le faire respecter et de percevoir immédiatement les redevances en provenant sur chaque représentation.

L'affaire Scribe.

Le droit de représentation est assez efficacement protégé par nos Tribunaux.

Le directeur du Théâtre Italien Bagier avait fait représenter trois opéras : la *Sonnambule*, paroles de Romani, musi-

que de Bellini, l'*Elisire d'Amore*, paroles de Romani, musique de Donizetti, et *Un ballo in Maschera*, paroles de Somma, musique de Verdi ; ces trois ouvrages constituaient des contrefaçons manifestes de trois ouvrages de Scribe : la *Sonnambule*, comédie en collaboration avec Delavigne, le *Philtre*, et *Gustave III ou le Bal Masqué*, deux opéras dont la musique avait été écrite par Auber.

Scribe, de son vivant, n'avait pas pu poursuivre en contrefaçon en Italie, et avait négligé de faire saisir les exemplaires des éditions vendues en France.

Mais lorsque le Théâtre Italien les fit représenter à Paris, sa veuve poursuivit son directeur pour contrefaçon.

Par jugement du 20 avril 1864, le Tribunal débouta Mme Scribe, parce qu'il considéra que la contrefaçon remontait à plus de trois ans et que la prescription était acquise.

Sur appel, la Cour infirma le jugement.

Bagier avait soutenu plusieurs moyens aussi mauvais les uns que les autres : il prétendit que les pièces représentées ne constituaient pas des contrefaçons ; qu'en tous cas, il y avait prescription ; qu'en supposant l'action fondée, c'était aux auteurs, et non à lui, que Mme Scribe devait s'adresser ; enfin que, ne faisant pas la preuve d'un préjudice quelconque, elle était irrecevable.

Par arrêt du 30 juin 1865, la Cour de Paris repoussa tous ces moyens en constatant : que la lecture des œuvres contrefaites et des œuvres contrefaisantes démontrait que les sujets, la marche générale, et la disposition des scènes étaient identiques ; que, si le contrefacteur peut conserver, grâce à la prescription, l'impression ou la traduction qu'il a faite, la prescription ne lui confère pas le droit d'en faire une nouvelle édition, car la prescription de l'action pénale n'est pas acquisitive de la propriété de l'œuvre contrefaite ; que tout nouvel usage de la contrefaçon constitue un nouveau délit, que la prescription acquise ne peut ni autoriser, ni couvrir ; que la représentation est le fait du directeur ; que celui-ci ne

peut opposer à l'auteur la convention passée avec le contre-facteur ; enfin que le droit de s'opposer à l'usurpation de la chose est absolu, et que Mme Scribe n'était pas tenue de rendre compte des motifs qui la déterminaient à poursuivre, ni de justifier de l'existence d'un préjudice.

Bragier se pourvut en cassation, et la Chambre des Requêtes, confirmant tous les points de l'arrêt entrepris, rejeta son pourvoi par un arrêt du 15 janvier 1867, dans lequel il est dit :

« Que le droit pour l'auteur d'un ouvrage dramatique d'en empêcher la représentation publique, sans son consentement formel et par écrit, est absolu et indépendant du préjudice matériel qu'il pourrait éprouver (1) ».

Le Décret de 1852 et le Droit de représentation.

Certains jurisconsultes, et non des moindres, ont soutenu que le décret de 1852 s'étendait au droit de représentation. André Weiss, résumant cette doctrine a écrit :

« La généralité des termes du décret de 1852, et l'esprit dans lequel il a été rédigé, répugnent à toute distinction : la représentation non autorisée de l'œuvre d'autrui est tout aussi répréhensible au point de vue moral, tout aussi préjudiciable au point de vue matériel, que son impression (2). »

Certes, ces dernières considérations sont exactes, et il serait juste que le droit de représentation de l'étranger fut protégé comme son droit d'édition, mais il ne faut pas perdre de vue qu'antérieurement à la Convention Internationale de Berne, signée en 1886, dont le principe dominant était l'égalité de droits de tous les citoyens des Etats signataires, c'était le principe de la réciprocité qui dominait en cette

(1) Dalloz, 1867. 1. 182.

(2) *Traité de Droit international et privé*, t. II, p. 1269.

matière, et que c'est en application de ce dernier principe que furent signés plus de vingt traités de réciprocité entre la France et des nations étrangères de 1852 à 1884.

Ces traités eussent été tout à fait inutiles si le droit de représentation des œuvres étrangères avait été protégé en France au même titre que les œuvres françaises : tous les Etats avec lesquels la France avait contracté n'en auraient eu que faire, puisque les œuvres de leurs nationaux auraient été protégées en France, même en l'absence de tout traité de réciprocité.

Par conséquent, avant la Convention de Berne, le droit d'auteur, — qui est un droit *civil*, ce qu'il ne faut jamais perdre de vue, et non un droit naturel ou des gens, — n'était reconnu en France aux étrangers qu'autant que leurs Etats le reconnaissaient aux Français, et on devait leur appliquer l'article 11 du Code civil, aux termes duquel :

« L'étranger jouira en France des mêmes droits civils que ceux qui sont ou seront accordés aux Français par les traités de la nation à laquelle cet étranger appartiendra.

« Le décret de 1852, ayant pour effet de déroger à un état de chose préexistant et comportant au profit des étrangers une concession et l'abandon d'un droit, doit être renfermé dans ses termes les plus stricts », dit très justement le Tribunal de la Seine, à propos de l'interprétation de ce décret dans une des espèces rapportées plus haut (1).

L'affaire Verdi.

C'est d'ailleurs dans ce sens qu'ont été rendues trois décisions, auxquelles ont donné lieu des représentations de certains opéras de Verdi à Paris en 1856.

Le directeur du nouveau Théâtre Italien de Paris, Calzado,

(1) Jugement du 28 mars 1884, Dalloz 1888. 1. 8.

avait monté *Rigoletto*, le *Trouvère* et la *Traviata*, sans l'autorisation de Verdi et d'un sieur Blanchet, concessionnaire de ses droits en France.

Ceux-ci assignèrent Calzado au principal pour lui faire défendre par la justice de représenter ces pièces. Calzado passa outre et fit afficher le *Trouvère* pour la soirée du 6 octobre. Alors, ils introduisirent un référé aux mêmes fins; l'affaire fut renvoyée au principal, et le 15 octobre, le Tribunal de la Seine rendit le jugement suivant :

« Attendu qu'aux termes de l'article 11 du Code Napoléon les étrangers ne jouissent en France que des mêmes droits civils que ceux accordés aux étrangers par les traités des nations auxquels ils appartiennent ;

« Que le décret du 28 mars 1852 a fait à ce décret une solennelle exception, en donnant à l'auteur étranger d'ouvrages littéraires ou scientifiques le droit d'en poursuivre la contrefaçon sur le territoire français, alors même que les traités dont il est parlé à l'article 11 n'existaient pas ;

« Que le privilège accordé aux propriétaires des œuvres intellectuelles publiées à l'étranger, précisément à cause de son exception même, doit être appliqué et contenu dans les limites qui lui ont été fixées ;

« Que l'examen attentif de ce décret prouve qu'il ne s'agit, en faveur de l'auteur étranger, que de la contrefaçon matérielle et durable de son œuvre... mais qu'il ne s'agit nullement dans ce décret de la représentation théâtrale des œuvres dramatiques jouées antérieurement à l'étranger ;

« Que cette distinction et cette exclusion de la représentation résultent des termes de l'article premier qui renvoie à l'article 425 du Code pénal, où il n'est question que des *éditions* écrites des œuvres musicales et autres ;

« Qu'il en est de même de l'article 2 où il n'est parlé que de *l'impression ou de l'expédition* des ouvrages contrefaits ;

« Que les termes et l'esprit de cet article comme du précédent, sont exclusifs de la reproduction théâtrale ou représentation, considérée comme moyen de contrefaçon ;

« Que cette intention du législateur devient encore plus claire

quand on lit, dans le préambule au décret, à côté du rappel des lois précédentes, celui des articles 425, 426, 427 et 429 du Code pénal ;

« Que l'omission, nécessairement volontaire, de l'article 428, prouve d'une manière éclatante que le législateur n'a pas voulu comprendre, parmi les modes de contrefaçon celui de la représentation théâtrale, qui fait tout entière la matière de cet article 428 ;

« Qu'il résulte de tout ce qui précède que la représentation sur un théâtre en France d'une œuvre littéraire ou musicale, représentée déjà sur la scène d'un pays étranger, qui n'a point fait avec le gouvernement français de traité protégeant le droit des auteurs, n'a pas été prohibée par la législation qui régit la matière ;

« En fait :

« Attendu que Verdi est étranger et né dans le Duché de Parme ; que les opéras dont Verdi est auteur ont primitivement paru sur le théâtre de Milan ;

« Qu'aucun traité n'existe entre le Gouvernement, soit de Parme, soit d'Autriche avec la France, relatif à la protection des droits des œuvres intellectuelles ;

« Qu'ainsi Verdi était sans droit d'empêcher Calzado d'annoncer la représentation de ses opéras ;

« Par ces motifs :

« Déclare Verdi et Blanchet, mal fondés dans leur demande. »

Un arrêt de la Cour de Paris, rendu le 13 décembre 1856, confirmait, par adoption de motifs, ce jugement remarquablement motivé en droit.

La Chambre des Requête, rejetait le pourvoi formé contre cette décision par arrêt du 14 décembre 1857, en déclarant :

« Que le décret du 28 mars 1852, en énonçant uniquement les lois relatives à l'édition et à la publication, comme aussi par tous les termes dont il s'est servi, a entendu ne faire disparaître la restriction ci-dessus, qu'en faveur du droit d'édition, et ne rien changer aux dispositions relatives à la représentation des œuvres musicales ou dramatiques dont il aurait dû prononcer l'abrogation, si telle avait été son intention ;

« Que cette pensée se manifeste plus clairement encore dans les traités intervenus depuis la promulgation dudit décret, puisque l'on y stipule que le même principe que celui d'édition s'appliquera au

droit de représentation des pièces publiées et représentées pour la première fois dans l'un ou l'autre pays ;

« Qu'il en résulte clairement et nécessairement qu'à l'égard du droit de représentation, le décret a entendu maintenir la législation antérieure en l'absence de conventions diplomatiques ;

« *Qu'une interprétation contraire conduirait à ce résultat que les auteurs d'un pays avec lequel il n'existe pas de traité, auraient en France un droit plus étendu que ceux du pays lié par un traité... (1).* »

Cet arrêt se référait aux traités passés par le Gouvernement français avec certaines principautés allemandes aussitôt après la signature du Décret du 28 mars 1852.

La première de ces conventions internationales a été signée le 8 août 1852 avec le Duché de Brunswick ; la seconde le 17 mai 1853 avec le Grand-Duché de Saxe-Weimar ; la troisième le 7 décembre 1853 avec la Principauté de Schwarzbourg-Sonderhausen ; la quatrième avec la Principauté de Schwarzbourg-Rudolstadt, à la même date.

Ces quatre conventions, qui ont sensiblement la même rédaction, visent toutes le décret de 1852, pour faire bénéficier les citoyens français dans ces principautés des avantages que le décret accorde en France à leurs ressortissants au sujet du droit d'édition : il s'agit de rétablir au bénéfice des Français l'égalité de la protection rompue au bénéfice des étrangers par le décret de 1852 au sujet du droit d'édition.

Voici le texte de l'article premier de la convention passée avec le Grand-Duché de Saxe-Weimar :

« Le droit exclusif des auteurs de publier leurs ouvrages d'esprit ou d'art, tels que livres, écrits, œuvres dramatiques, compositions musicales, tableaux, gravures, lithographies, dessins, travaux de sculpture et autres productions littéraires et artistiques, sera protégé également dans les deux Etats, de telle sorte que *la protection*

(1) Sirey, 1858. 4. 146.

accordée en France par le décret du 28 mars 1852 aux ouvrages publiés dans le Grand-Duché de Saxe, sera également accordée... aux ouvrages publiés en France. »

L'article 2, visant le droit de représentation, est ainsi conçu :

« Les stipulations de l'article premier s'appliqueront également à la représentation ou exécution des œuvres dramatiques ou musicales, en tant que les lois de chacun des deux Etats garantissent ou garantiront par la suite protection aux œuvres susdites exécutées ou représentées pour la première fois sur les territoires respectifs. »

Si le décret de 1852 avait protégé le droit de représentation des auteurs saxons en France, il eut été tout à fait inutile de rédiger cet article ; il eut été plus simple et plus logique d'englober le droit de représentation dans les stipulations de l'article premier.

Alors que cet article accorde la protection du droit d'édition d'une manière ferme et actuelle, l'article 2 n'accorde la protection du droit de représentation que pour l'avenir et d'une manière conditionnelle, et *qu'autant que le principe de réciprocité sera sauvegardé* : c'est dire que ce décret de 1852 ne protège pas encore le droit de représentation en l'absence de toute réciprocité, *alors que le droit d'édition est au contraire protégé sans cette condition.*

Les motifs de ces trois décisions, exactement déduits, et des travaux préparatoires du décret de 1852, et de son texte, et de l'existence et de la rédaction de conventions internationales postérieures contredisent péremptoirement l'interprétation suivant laquelle « la généralité de ses termes et l'esprit dans lequel il a été rédigé répugnent à toute distinction. » Ce n'est pas en effet parce qu'une disposition légale est, ou paraît injuste, qu'on est fondé, dans un intérêt moral, à lui faire exprimer autre chose que ce qu'elle dit, ainsi que

l'a fait un jugement récent de la première chambre du tribunal civil de la Seine (1).

Verdi, d'ailleurs, était d'autant plus mal venu, en fait, à se plaindre, qu'il avait lui-même bénéficié sans aucun scrupule de cet état de choses, puisque le livret de son *Ernani* était à peu près textuellement emprunté à l'*Hernani* de Victor Hugo, que celui de *Rigoletto* était un démarquage éhonté du *Roi s'amuse*, — ce dont Victor Hugo se plaignait amèrement en traitant couramment Verdi de voleur, — et que le livret de la *Traviata* était tiré sans autorisation du roman d'Alexandre Dumas fils, la *Dame aux Camélias*.

* *

Par conséquent, à moins, soit de conventions internationales d'état à état, soit d'unions internationales telle que celle de Berne, les œuvres étrangères, intellectuelles ne sont pas protégées en France en matière de droit de représentation.

C'est ainsi par exemple qu'en l'absence de toute convention diplomatique avec la République des Soviets, les œuvres des auteurs russes peuvent être représentées en France sans leur autorisation, — sauf bien entendu stipulations particulières contraires, résultant notamment de leur affiliation aux Sociétés d'auteurs françaises.

LE DROIT DE SAISIE

S'inspirant des arrêts du Conseil du Roi, notre loi de 1793 confère à l'auteur le droit de faire procéder, sous sa seule responsabilité, à la saisie des œuvres contrefaisant la sienne.

Cette procédure, exorbitante du droit commun, était la consécration du droit attaché à la personne de l'auteur, non

(1) Affaire Bessel contre la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. Jugement du 14 février 1931. *Gazette des Tribunaux*, 26 février 1931.

seulement sur son œuvre, dans son intégralité, mais sur l'ensemble des éléments immatériels de celle-ci, que s'était appropriée l'œuvre contrefaite; c'était la manifestation de la continuité de son droit sur les éléments immatériels inaliénables dont l'œuvre contrefaite n'était que le support matériel, — donc l'accessoire (1).

Le droit de saisie, conféré à l'auteur, assure le secret et la rapidité, sans lesquels le contrefacteur peut faire disparaître les œuvres contrefaites. Cette procédure est d'autant plus nécessaire que les contrefacteurs ne peuvent pas être retenus par la gravité des peines qu'ils encourent : une amende légère, et la confiscation des objets contrefaits.

La loi de 1793 contient d'ailleurs une lacune, en n'astreignant pas le saisissant, de s'adresser, dans un délai déterminé, sous peine de forclusion, à la juridiction compétente pour faire valider la saisie et obtenir les satisfactions auxquelles il a droit.

* *

Comme la loi française, la loi belge de 1886 ne punit la contrefaçon que d'une amende 26 à 2.000 francs — et de la confiscation des objets contrefaits, ainsi que du matériel qui aura servi à commettre le délit.

Cependant cette loi semble avoir pour principal souci de protéger le contrefacteur par les formalités, multiples et onéreuses, dont elle entoure la poursuite; qu'on en juge :

« Article 29. — Les titulaires du droit d'auteur pourront, avec l'autorisation du Président du Tribunal de première instance du lieu de la contrefaçon, obtenue sur requête, faire procéder par un ou plusieurs experts, que désignera le magistrat, à la description des objets prétendus contrefaits, ou des faits de la contrefaçon et des ustensiles qui ont *directement* servi à la contrefaçon.

« Le Président *pourra*, par la même ordonnance, faire défense

(1) Voir t. I : *La poursuite de la contrefaçon*.

aux détenteurs des objets contrefaits, de s'en dessaisir, permettre de constituer gardien, ou même mettre les objets sous scellés.

« Cette ordonnance sera *signifiée par un huissier à ce commis*.

« S'il s'agit de faits qui donnent lieu à recettes, le Président pourra autoriser la saisie conservatoire des deniers par un huissier qu'il commettra.

« *Article 30.* — La requête contiendra élection de domicile dans les communes où doit avoir lieu la description.

« Les experts prêteront serment entre les mains du Président avant de commencer leurs opérations.

« *Article 31.* — Le Président pourra imposer au requérant l'obligation de consigner un cautionnement. Dans ce cas, l'ordonnance ne sera délivrée que sur la preuve de la consignation faite.

« Le cautionnement sera toujours imposé à l'étranger.

« *Article 32.* — Les parties pourront être présentes à la description si elles y sont spécialement autorisées par le Président.

« *Article 34.* — Copie du procès-verbal de description sera envoyée par les experts sous pli recommandé dans le plus bref délai au saisi et au saisissant.

« *Article 35.* — Si, dans la huitaine de la date de cet envoi, constaté par le timbre de la poste, ou de la saisie conservatoire des recettes, il n'y a pas eu assignation devant le Tribunal dans le ressort duquel la description a été faite, l'ordonnance cessera de plein droit ses effets, et le détenteur des objets décrits ou des deniers saisis, pourra réclamer la remise de l'original du procès-verbal avec défense au requérant de faire usage de son contexte et de le rendre public ; le tout sans préjudice des dommages-intérêts. »

Ainsi le malheureux artiste contrefait devra :

1° S'adresser à un avoué pour présenter sa requête au Président, — donc verser une provision à l'avoué.

2° Obtenir la nomination d'experts, — donc verser des honoraires aux experts ;

3° Verser un cautionnement si le Président l'ordonne, — les artistes étrangers devront toujours le verser.

4° Avancer à l'huissier les frais de signification de l'ordonnance.

Comme il est très fréquent que les artistes sont hors

d'état d'exposer de pareils frais, ils ne pourront pas faire valoir leurs droits.

5° En admettant qu'ils aient pu verser les sommes nécessaires, il faudra qu'ils aient la chance de se présenter devant un magistrat énergique, — heureusement, les magistrats belges le sont en général, — pour obtenir la mise sous scellés des objets contrefaits, et la nomination d'un gardien, — auquel il faudra également verser des frais de garde.

D'ailleurs le président n'est pas obligé de défendre aux détenteurs des objets contrefaits de s'en dessaisir : ils pourront donc les faire disparaître si cette défense n'est pas faite.

6° Si les objets contrefaits sont mis en vente dans le ressort de plusieurs tribunaux, il faudra y faire élection de domicile, — d'où de nouveaux frais, car pratiquement, ces élections de domicile auront lieu chez des avoués.

7° Les experts *devront* prêter serment avant de commencer leurs opérations, car la loi n'autorise ni le Président, ni les parties à les dispenser, — d'où un nouveau retard ajouté à tous les autres pour la constatation du délit, retard qui permettra au contrefacteur de faire disparaître les objets contrefaits.

8° Enfin, si, par la négligence d'un clerc d'avoué, — ce qui peut arriver, — le saisissant n'a pas assigné devant le Tribunal, dans la huitaine de l'envoi du procès-verbal des experts ou de la saisie des deniers, l'artiste contrefait pourra être condamné à des dommages-intérêts vis-à-vis du contrefacteur !

..

LA BONNE FOI

Certains auteurs ont estimé que la contrefaçon était un délit contraventionnel, pour la répression duquel il n'y avait pas lieu de tenir compte de la bonne foi du prévenu.

En effet, il est impossible, dans la plupart des cas, à l'auteur lésé, de faire la preuve de la mauvaise foi du contre-

facteur, et cette obligation eut rendu la répression à peu près impossible.

Tout en maintenant la mauvaise foi comme un élément nécessaire de la perpétration du délit, la jurisprudence a atténué cet inconvénient par une solution transactionnelle : elle a déplacé le fardeau de la preuve, et l'a reporté, de l'auteur plaignant, au contrefacteur inculpé ; elle a décidé que ce n'est pas à l'auteur de prouver la mauvaise foi du contrefacteur : c'est à celui-ci à prouver sa bonne foi.

Dès l'instant, en effet, que l'élément matériel du délit existe, il y a une présomption de mauvaise foi à la charge du contrefacteur, et cette présomption ne peut céder que devant la preuve contraire.

C'est ce que la Chambre Criminelle a résumé dans un arrêt du 11 avril 1889, qui déclare :

« Que, si le délit de contrefaçon d'une œuvre artistique est soumis, comme les autres délits à la double condition de l'existence d'un fait matériel et de l'intention coupable de son auteur, la bonne foi de l'inculpé ne se présume pas, et que c'est à lui qu'il incombe d'en administrer la preuve. »

Tous les arrêts de la Chambre Criminelle, rendus depuis celui-là ⁽¹⁾ sur cette matière sont unanimes en ce sens.

Aussi la jurisprudence décide-t-elle justement que tout individu qui prétend exercer un droit d'auteur doit s'assurer de l'étendue du droit de son cédant, et qu'en ne le faisant pas, il commet une légèreté blâmable à se renseigner sur le droit de reproduction, imprudence qui est ici assimilable à la mauvaise foi ⁽²⁾.

La Chambre Criminelle avait rendu le 18 juin 1847 un arrêt encore plus topique, en décidant que :

(1) *Bulletin de la Chambre Criminelle*, 1889, n° 450.

(2) Cour de Rennes, 5 janvier 1892, *Pataille*, 1892, p. 191.

« Le libraire qui, pour son commerce, achète d'un autre que l'auteur, tout ou partie de son édition doit prouver que son vendeur est réellement cessionnaire de l'auteur, pour cette édition ; que tant qu'il ne rapporte pas cette preuve, il ne peut, en règle générale, être considéré comme ayant agi de bonne foi ; enfin que soumettre l'auteur à prouver l'intention frauduleuse, ce serait méconnaître les dispositions de la loi de 1793, dont l'article 3 permet à l'auteur de faire saisir tous les exemplaires de l'édition contrefaite, et de rendre inefficaces les droits que cette loi a voulu lui accorder. »

On ne saurait mieux dire.

..

Il est bien évident que, en matière de contrefaçon, la mauvaise foi ne peut pas, le plus souvent, résulter de l'intention de nuire à l'auteur : il suffit de l'imprudence pour exclure la bonne foi. C'est ce qui ressort des espèces suivantes :

Croyant être agréable à l'auteur d'un article paru dans la *Revue Britannique*, le directeur d'un journal local, *La Bretagne Conteuse et Légendaire*, avait reproduit cet article sans autorisation. Poursuivi devant le Tribunal Correctionnel de Quimperlé, celui-ci fut acquitté en faisant la preuve qu'il avait ignoré que la reproduction de cet article était interdite.

Sur appel de l'auteur, la Cour de Rennes, par arrêt du 5 janvier 1892, le condamna à 50 francs d'amende :

« Attendu qu'il n'est pas nécessaire que le reproducteur ait eu l'intention directe de nuire à l'auteur ; mais qu'une imprudence grave, une légèreté blâmable, apportée à se renseigner sur le droit de reproduction, sont ici assimilables à la mauvaise foi » ⁽¹⁾.

Un marchand d'objets d'art, Servier, ayant acheté dans une vente publique deux statuettes, représentant, l'une l'Ar-

(1) *Pataille*, 1892, p. 192.

lequin de Saint-Marceaux, l'autre le *Chanteur Florentin* de Dubois, les avait mises en vente, ignorant qu'elles constituaient des contrefaçons. L'éditeur Barbedienne, acquéreur du droit de reproduction, le poursuivit devant le Tribunal correctionnel de la Seine, qui l'acquitta en raison de sa bonne foi.

Le jugement fut confirmé par la Cour de Paris, qui se borna à constater cette bonne foi.

Barbedienne se pourvut en cassation et la Chambre Criminelle rendit le 18 juin 1890 un arrêt disant :

« Que l'arrêt attaqué... s'est borné à constater que Servier était de bonne foi au moment où il avait mis en vente lesdites statuettes...

« Que la bonne foi de l'inculpé ne se présume pas, et que c'est à lui qu'il incombe d'en administrer la preuve ; d'où il suit que l'arrêt attaqué a violé à la fois l'article 7 de la loi du 20 avril 1810 et l'article 426 du Code Pénal (1).

En conséquence, l'arrêt était cassé et l'affaire renvoyée devant la Cour d'Amiens qui condamna Servier à 16 francs d'amende et 50 francs de dommages-intérêts.

La contrefaçon et le droit moral.

La violation du droit moral peut-elle, seule, donner lieu à une poursuite pour contrefaçon ?

La question s'est posée à propos de la radiodiffusion des *Misérables* et de *Quatre-Vingt-Treize* par la Station de Radio-Paris.

Nous avons vu que les héritiers des auteurs, Victor Hugo et Paul Meurice, avaient poursuivi son directeur, M. Platrier, pour avoir contrevenu à l'article 428 du Code Pénal et aux lois de 1791 (2).

(1) Pataille, 1892, p. 189.

(2) *Supra* : La Radiodiffusion.

Par jugement du 27 février 1931, le Tribunal avait dit :

« Que la bonne foi, dans le cas soumis au Tribunal, ne se présume pas ; qu'elle doit être établie par le prévenu ; que M. Platrier ne pouvait ignorer que, pour faire représenter les œuvres à la radio, il fallait les adapter ; que son programme contient le mot « adaptation » ; qu'il a fait ce qu'on entend par le mot « adaptation » ; qu'il a supprimé certains passages ; qu'il en a changé d'autres ; qu'il a pour certaines parties, substitué sa prose ou celle d'un employé à celle de Victor Hugo ; que, dans ces conditions, la bonne foi de M. Platrier ne peut être admise. »

M. Platrier avait interjeté appel de ce jugement. Les héritiers des auteurs, parties civiles, avaient conclu à sa confirmation en demandant à la Cour d'en adopter les motifs.

Par arrêt du 6 mars 1933, la Cour a acquitté M. Platrier, en raison d'une interprétation littérale du contrat qu'il avait passé avec la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

Cependant, ne tenant pas compte des conclusions des parties civiles, la Cour, dans son interprétation du contrat, ne s'est pas prononcée sur la violation du droit moral, — *que le contrat ne pouvait pas autoriser*, — et qui avait été relevée par le Tribunal.

Ce faisant, la Cour semble avoir implicitement admis que la violation du droit moral, seule, ne pouvait pas motiver une condamnation pour contrefaçon.

Cependant, l'article 428 du Code pénal réprime toute représentation d'ouvrages dramatiques faites « au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs. »

Or, le droit moral est le plus précieux des droits que peuvent avoir les auteurs...

La falsification.

La loi française du 9 février 1895 punit d'un emprisonnement d'un à cinq ans et d'une amende de 16 fr. à 3 000 fr., sans préjudice des dommages-intérêts s'il y a lieu :

« Ceux qui auront apposé ou fait apparaître frauduleusement un nom usurpé sur une œuvre de peinture, de sculpture, de dessin, de gravure ou de musique.

« Ceux qui, sur les mêmes œuvres, auront frauduleusement et dans le but de tromper l'acheteur sur la personnalité de l'auteur, imité sa signature ou un signe adopté par lui.

« Tout marchand ou commissionnaire qui aura sciemment récelé ou mis en vente ou en circulation les objets revêtus de ces noms, signatures ou signes. »

Les objets délictueux doivent être confisqués et remis au plaignant, ou détruits, sur son refus de les recevoir.

Les délits prévus et punis par cette loi ne constituent pas, à proprement parler, des contrefaçons ou des mises en vente d'objets contrefaits; ce sont tout simplement des faux ou des usages de faux, s'appliquant à des œuvres d'art, au lieu de s'appliquer à des effets ou à des livres de commerce. Ils ne sont pas, en réalité, des violations du droit d'auteur mais tout simplement des violations du droit commun : ce n'est pas parce qu'une fausse signature est apposée sur un tableau au lieu de l'être sur un billet à ordre, qu'elle cesse d'être une fausse signature.

C'est pourquoi le législateur a sanctionné ces délits de peines beaucoup plus sévères que celles de la contrefaçon.

..

C'est la même considération qui a dicté au législateur belge l'article 25 de la loi de 1886 :

« L'application méchante ou frauduleuse, sur un objet d'art, un ouvrage de littérature ou de musique, du nom d'un auteur, ou de tout autre signe distinctif adopté par lui pour désigner son œuvre, sera punie d'un emprisonnement de 3 mois à 2 ans et d'une amende de 100 à 2.000 francs, ou de l'une de ces peines seulement.

« La confiscation des objets contrefaits sera prononcée dans tous les cas. Ceux qui, avec connaissance vendent, exposent en vente,

tiennent dans leurs magasins, ou introduisent sur le territoire belge, pour être vendus, les objets désignés dans le paragraphe premier, seront punis des mêmes peines. »

..

La plupart des lois étrangères semblent assimiler le « faux » à la contrefaçon, car elles ne contiennent pas, comme les lois belges et françaises, de pénalités plus graves que celles qui répriment la contrefaçon ordinaire, en raison de la gravité des peines la punissant.

LES LOIS ÉTRANGÈRES ET LES CONVENTIONS INTERNATIONALES

La caractéristique des lois nationales récentes est de protéger le droit d'auteur contre la contrefaçon d'une manière beaucoup plus énergique que notre Code Pénal; presque toutes ajoutent à l'amende la peine de l'emprisonnement : il nous suffira de citer les dernières.

L'article 32 du dahir marocain de 1916 prévoit une peine de prison d'un an au moins à cinq ans au plus et une amende de 100 à 1.000 piastres hassani.

L'article 61 de la loi polonaise punit « quiconque empiète sciemment sur les droits exclusifs de l'auteur ou de son successeur légal » d'une amende pouvant aller jusqu'à 10.000 zlotys, et d'un emprisonnement d'une semaine à 6 mois, ou de ces deux peines conjointement.

L'article 45 de la loi tchécoslovaque punit « celui qui lèse le droit d'auteur en lui portant sciemment atteinte » d'un emprisonnement de 14 jours à 6 mois ou d'une amende de 200 à 300.000 couronnes ou de ces deux peines cumulativement.

Enfin l'article 49 de la loi yougoslave prévoit une amende de 1.000 à 60.000 dinars ou un emprisonnement de 1 à 6 mois : le cumul des deux peines n'y est point prévu.

Toutes ces lois ajoutent à la peine principale, la confiscation des objets contrefaits et des instruments ayant servi à la contrefaçon comme peine accessoire.

*
**

Les conventions de l'Union panaméricaine n'avaient pas prévu de dispositions relatives à la procédure de répression de la contrefaçon jusqu'à la convention de Buenos-Ayres de 1910, dont l'article 14 est ainsi conçu :

« Toute œuvre falsifiée pourra être séquestrée dans les pays signataires, où l'œuvre originale a droit d'être protégée légalement, sans préjudice des indemnités ou des peines encourues par les falsificateurs, selon les lois du pays où la fraude aurait été commise. »

La convention de Berne consacre ses articles 15 et 16 à cette répression.

« Article 15. — Pour que les auteurs des ouvrages protégés par la présente convention soient, jusqu'à preuve contraire, considérés comme tels et admis, en conséquence, devant les divers pays de l'Union, à exercer des poursuites contre les contrefacteurs, il suffit que leur nom soit indiqué sur l'ouvrage en la manière usitée.

« Pour les œuvres anonymes ou pseudonymes, l'éditeur dont le nom est indiquée sur l'ouvrage, est fondé à sauvegarder les droits appartenant à l'auteur. Il est, sans autre preuve, réputé ayant cause de l'auteur anonyme ou pseudonyme. »

« Article 16. — Toute œuvre contrefaite peut être saisie par les autorités compétentes du pays de l'Union, si l'œuvre originale a droit à la protection légale.

« Dans ces pays, la saisie peut aussi s'appliquer aux reproductions provenant d'un pays où l'œuvre n'est pas protégée ou a cessé de l'être.

« La saisie a lieu conformément à la législation intérieure de chaque pays. »

*
**

La législation anglaise contient une disposition assez spéciale résultant de l'Ordonnance Royale du 28 novembre 1887 :

« Les droits conférés par les lois de 1844 et de 1886 sur le droit d'auteur dans les rapports internationaux seront, — dans le cas d'une œuvre littéraire ou artistique, — publiée pour la première fois dans l'un des pays étrangers faisant partie de l'Union, par un auteur qui ne sera ni sujet, ni citoyen de l'un desdits pays, — restreints comme suit :

« L'auteur n'aura pas qualité pour user des voies légales dans l'étendue des possessions de Sa Majesté en vue de protéger son droit sur ladite œuvre, mais l'éditeur sera, pour l'emploi des voies légales dans l'étendue des possessions de Sa Majesté, en vue de protéger le droit d'auteur sur ladite œuvre, considéré comme étant investi dudit droit tout comme s'il était l'auteur. »

*
**

La loi italienne contient une disposition fort curieuse dans son article 67 :

« Tant que dure le droit d'auteur, le juge peut ordonner en tout temps que les exemplaires contrefaits d'une œuvre d'art, et les instruments employés pour les contrefaire, soient déposés dans un musée public, si ces objets constituent eux-mêmes des œuvres d'art d'un grand prix. »

Ainsi la loi témoigne du souci de faire passer l'intérêt de l'Art avant celui de l'artiste contrefait ; nous ne saurions l'en blâmer. N'est-ce pas Anatole France qui a proclamé que la Beauté était plus respectable que la Vertu ? Nous ajouterons : « A plus forte raison que le Droit ».

Enfin cette loi italienne contient un article 63 qui réprime les poursuites inconsidérées ou de mauvaise foi :

« Quiconque aura invoqué illégitimement la protection préventive... sera passible d'une amende de 100 à 1.000 liras, sans préjudice, s'il y a lieu, de l'obligation de réparer le dommage. »

Une poursuite inconsidérée pour contrefaçon devant les tribunaux français pourrait donner lieu à une condamnation à des dommages-intérêts, même en l'absence de toute disposition particulière et formelle de la loi.

LA CONTREFAÇON ET L'ACTION PUBLIQUE

Faut-il considérer le titulaire du droit d'auteur comme maître de la poursuite du délit de contrefaçon, comme le mari en matière d'adultère, ou la personne diffamée en matière de diffamation ?

Un jugement du Tribunal Correctionnel de Pontarlier, en date du 25 juin 1835, saisi d'une poursuite contre des importateurs d'ouvrages contrefaits à l'étranger, par l'Administration des Douanes, et en l'absence de toute plainte de leurs auteurs, a condamné les prévenus, par application des lois douanières et des articles 425 et suivants du Code Pénal, à 500 francs d'amende et à la confiscation des livres contrefaits au profit de l'Etat (1).

Cette décision ne tranche pas la question de savoir si, lorsque l'auteur a saisi le Parquet, son désistement arrête l'action publique.

Il nous semble qu'on peut répondre par l'affirmative, en raison de la faculté, donnée à l'auteur par la loi de 1793, de faire saisir les objets contrefaits sans permission de juge. Dès l'instant qu'il est seul le maître de les faire saisir ou non, il semble qu'il soit également le maître de saisir ou de ne pas saisir le ministère public, et que celui-ci ne pourrait plus exercer l'action publique dans le cas où l'auteur se désisterait de l'action civile.

En fait, le Parquet de la Seine, par assimilation avec l'article 45 de la loi du 5 juillet 1844 sur les brevets d'invention, ne poursuit jamais que sur la constitution de partie civile de l'intéressé.

La loi belge de 1836, dans son article 26, résout la question dans ce sens :

« Les infractions à la présente loi, sauf celles prévues par l'article 25 (qui réprime la falsification), ne peuvent être poursuivies que sur la plainte de la personne qui se prétend lésée. »

(1) DALLOZ, *Répertoire, v° Propriété littéraire et artistique.*

Cette solution est logique puisque, comme la puissance maritale ou la réputation individuelle, le droit d'auteur est un droit attaché à la personne.

Cette solution n'est d'ailleurs pas en contradiction avec la loi italienne qui confère au Ministère Public le devoir de faire respecter le droit moral de l'auteur décédé, en cas d'inaction des personnes qualifiées par la loi. Puisque le Ministère Public peut exercer l'action civile, il est ainsi, en même temps le maître de l'action publique, et en se désistant de la première, il est évident que, par le fait même, il se désisterait de la seconde.

CHAPITRE X

LE DROIT DE SUITE

La loi française du 20 mai 1920, modifiée le 27 octobre 1922, a créé, la première, le droit de suite, droit nouveau, accordant aux auteurs d'œuvres des arts graphiques et plastiques une redevance calculée sur le prix de ces œuvres originales lorsqu'elles passent en vente publique. En voici le texte :

« *Article premier.* — Les artistes auront un droit de suite *inaliénable* sur celles de leurs œuvres qui passeront en vente publique, à la condition que lesdites œuvres, telles que peintures, sculptures, dessins, soient originales et représentent une création personnelle de l'auteur.

« Le même droit appartiendra aux héritiers et ayants cause des artistes, tels qu'ils sont désignés par la loi du 14 juillet 1866, et ce pour une période de temps égale à la durée de la propriété artistique d'après les lois en vigueur.

« Le droit de suite s'exercera nonobstant toute cession de propriété artistique que les artistes, leurs héritiers et ayants cause, auraient pu consentir antérieurement à la présente loi.

« *Article 2.* — Le tarif du droit de suite est ainsi fixé :

« 1 pour 100 de 50 francs jusqu'à 10.000 francs ;

« 1,50 pour 100 de 10.000 francs jusqu'à 20.000 francs ;

« 2 pour 100 de 20.000 francs jusqu'à 50.000 francs ;

« 3 pour 100 au-dessus de 50.000 francs.

« Ledit droit sera prélevé sur le prix de vente atteint par chacune des œuvres.

« A titre de disposition transitoire, le droit de suite institué par la présente loi ne s'exercera qu'à compter de la publication du règlement d'administration publique prévu à l'article 3 ci-après.

« Il ne sera établie aucune déduction à la base pour le calcul du droit de suite lorsque le minimum a été atteint, et ce calcul du droit de suite sera établi, non par tranches distinctes, mais sur le total complet du prix et au taux applicable à la fraction la plus élevée de ce prix.

« Par conséquent tout palier franchi par une œuvre donnera droit à ce que le décompte du droit de suite bénéficie pour l'ensemble du pourcentage atteint.

« *Article 3.* — Dans un délai de six mois à compter du jour de la promulgation de la présente loi, un règlement d'administration publique déterminera les conditions dans lesquelles des artistes, leurs héritiers et ayants cause, feront valoir à l'occasion des ventes publiques d'objets d'art ; les droits qui leur sont reconnus aux articles 1 et 2 ci-dessus. »

Le règlement d'administration publique prévu par cette loi a fait l'objet d'un décret du 17 décembre 1920, — c'est-à-dire en retard de près d'un mois sur le délai de six mois fixé par la loi.

* *

L'idée de cette loi avait été inspirée à son auteur, M. André Hesse, député, par un dessin de Forain, admirable et tragique. Il représente une séance à l'Hôtel des Ventes : au fond le Commissaire-Preneur : il laisse tomber son marteau avec ces mots : « 100.000 francs. Adjugé. » Au premier plan, deux enfants en guenilles : un petit garçon, donnant la main à une petite fille, lui dit : « Un tableau de papa. »

Le dessin de Forain avait été lui-même inspiré à son auteur par le fait que la petite-fille de Millet, vendait des fleurs dans un music-hall, alors que l'Angélus, cédé 1.200 francs par Millet, venait d'être adjugé pour un million.

Cet exemple, après bien d'autres, avait révolté la conscience publique : il ne faut pas chercher ailleurs que dans la notion d'équité la plus élémentaire le fondement juridique du droit de suite.

Malheureusement, les pourcentages établis par cette loi

sont infimes. Sur le prix de 100.000 francs, les enfants représentés par Forain auraient reçu 3 0/0, soit 3.000 francs, somme dérisoire en comparaison du bénéfice réalisé certainement par le vendeur, qui avait peut-être payé le tableau 50 ou 100 francs, sommes pour lesquelles ont été souvent vendues des toiles de Boudin, de Sisley, de Monet (1).

Le Commissaire-Priseur, lui, aurait reçu 6 0/0, soit 6.000 francs.

Cette loi est incomplète, car elle devrait comprendre tous les transferts de propriété des supports matériels d'œuvres intellectuelles, c'est-à-dire des manuscrits, des éditions rares des œuvres de littérateurs, de savants et de musiciens, des plans d'architectes, et s'appliquer aussi bien aux ventes publiques qu'aux cessions par actes sous-seings privés, qu'aux ventes après des expositions, qu'aux attributions dans des liquidations de communauté et de successions. Les receveurs de l'enregistrement devraient être chargés de la perception de ces redevances en même temps que de celle des droits d'enregistrement.

La loi belge du 25 juin 1921 s'est inspirée des mêmes principes que la loi française, et son tarif est plus généreux, puisqu'il est exactement le double du tarif français.

(1) Voir MARTHE DE FELS. *La Vie de Claude Monet*. Librairie Gallimard Paris. Sans date. *Passim*.

Boudin, pauvre jusqu'à la misère, vendit des tableaux jusqu'à 75 francs la douzaine ! Sisley proposait « à un homme intelligent » de prendre trente toiles pour 500 francs par mois pendant six mois : cela mettait le prix du tableau à 100 francs.

Faure, le célèbre baryton, refusait à Monet de lui acheter une toile pour 50 francs !

Eugène Delacroix écrit dans son *Journal* à la date du mercredi 13 mars 1849.

« Weill a emporté ce matin :

« *L'Odalisque* et m'a donné 200 francs.

« *Homme jouant aux échecs*, 200 francs.

« *Homme dévoré par un lion*, 500 francs.

Et à cette date, Delacroix avait 50 ans et était déjà très célèbre !

La loi tchéco-slovaque du 24 novembre 1926 part d'un autre principe pour l'attribution de la redevance : son appréciation est laissée au Tribunal et résulte du gain obtenu par le vendeur et de la fortune des parties.

Ces conditions d'exercice du droit de suite le rendent fort malaisé et en fait inefficace. Qu'on en juge :

« Article 35. — L'auteur d'une œuvre d'art figuratif, à l'exception d'une œuvre architecturale, ainsi que celui qui a acquis un droit d'auteur, soit par héritage, soit par legs, ont droit à une part dans le gain d'une importance disproportionnée obtenu par le propriétaire lors de la vente de l'œuvre originale, ou bien des multiplications ou reproductions d'un caractère personnel fabriquées par l'auteur...

« Le Tribunal en décide en tenant compte des conditions de fortune des deux parties ; il peut attribuer au demandeur tout au plus 20 pour 100 du gain obtenu.

« La renonciation au droit à venir ou l'aliénation de celui-ci sont nulles et non avenues, s'il s'agit d'une vente forcée, le droit ne peut être exercé que sur l'excédent du rendement de la vente. »

Le projet de loi allemand sur le droit d'auteur prévoit, en cas de vente d'un objet d'art dont la valeur dépasse 500 marks les pourcentages suivants :

de 500 à 2.000 marks.	5 0/0
de 2.000 à 10.000 marks.	6 0/0
de 10.000 à 20.000 marks.	7 0/0
de 20.000 à 50.000 marks.	8 0/0
de 50.000 à 100.000 marks.	9 0/0
au-dessus de 100.000 marks.	10 0/0

Le docteur Walther Feilchenfeldt, Président de la Ligue du Commerce des Objets d'Art et d'Antiquité, a formulé dans le *Berliner Tageblatt* quelques objections contre le droit de suite :

a) La perception du droit de suite nuira à la vente des

œuvres modernes en incitant les amateurs à acheter les œuvres anciennes.

- b) Le droit de suite produira des sommes peu importantes.
- c) Le droit de suite ne profitera pas aux artistes vivants.
- d) Il entraîne de multiples complications.

M. DuRamin, Agent Général du Syndicat de la Propriété Artistique, n'a pas eu de peine à réfuter ces objections dans un rapport présenté au Comité-Directeur de la Confédération des Travailleurs Intellectuels :

a) L'établissement du domaine public payant ferait disparaître toute différence de traitement entre les œuvres nouvelles et les anciennes. D'ailleurs, il n'y a aucune concurrence à craindre entre ces deux catégories de productions, qui ne s'adressent pas aux mêmes amateurs.

b) A Paris, la vente Gangnat a permis de répartir 225.000 francs de droit aux héritiers de Renoir et de Cézanne ; la vente Bureau a fait bénéficier de 150.000 francs les héritiers de Daumier. Ces chiffres sont évidemment infimes en comparaison des bénéfices réalisés par la différence entre le prix d'achat et le prix de vente des tableaux, mais enfin c'est tout de même quelque chose.

c) Il est malheureusement trop certain que, souvent, la gloire, ou même simplement la renommée, n'arrive à un grand artiste qu'après sa mort. Mais le droit de suite constitue un patrimoine pour ses héritiers, à qui, il n'aura trop souvent laissé que cela ; mais loin d'être une objection contre le droit de suite, c'est une raison de plus pour l'établir là où il n'existe pas, et pour en élever le taux là où il existe.

d) La perception n'a pas présenté en France la moindre difficulté grâce à la collaboration de l'association créée à cet effet et des différents officiers ministériels s'occupant des ventes publiques. En Belgique où ce sont des organismes privés qui font les ventes publiques, la perception du droit de suite n'a pas présenté plus de difficultés.

Ces deux expériences sont concluantes.

Pour que le droit de suite soit efficacement appliqué, il

faut qu'il soit internationalisé ; en effet, tant qu'il ne sera reconnu que dans certains pays, les ventes se feront souvent dans ceux où il n'existe pas. C'est ce qu'a fait très justement ressortir un rapport à la Société des Nations, rédigé au nom de l'Institut International de Rome.

La Conférence Diplomatique de Rome de 1928 l'avait compris et avait voté le vœu suivant sur la proposition des délégués belge, française et italienne :

« La Conférence émet le vœu que ceux des pays de l'Union, qui n'ont pas encore adopté de dispositions législatives consacrant, au profit des artistes, un droit inaliénable à une participation dans le produit des transmissions successives de leurs œuvres originales passant en vente publique, prennent en considération la possibilité de mettre à l'étude de telles dispositions. »

Ce vœu devrait être modifié en étendant aux œuvres, originales ou non, des littérateurs et des musiciens les dispositions de la loi, et en les étendant aux ventes privées et à toutes les autres mutations de propriété.

..

Il est à remarquer que le droit de suite est uniquement un droit pécuniaire et qu'il ne comprend pas le droit moral.

TABLEAU DES DROITS D'AUTEUR

Droit moral et droit pécuniaire .	} droits primitifs	} droit d'édition. droit de représentation.
} droits dérivés au second degré.	} droit d'arrangement. droit d'adaptation. droit de traduction.	
		} droits mixtes

Droit pécuniaire : droit de suite.

Sauf stipulation contraire, les droits des auteurs des œuvres dérivées sont limités à l'exercice des droits primitifs et des droits dérivés du premier degré. En principe, ils n'ont ni les droits dérivés du second degré, ni les droits mixtes. Par exemple, l'auteur du droit d'arrangement d'une comédie n'a pas le droit d'adaptation en roman ; celui d'un opéra n'a pas le droit d'enregistrement mécanique ; celui du droit d'adaptation d'une pièce au cinématographe n'a pas le droit de traduction ; celui du droit de traduction n'a pas le droit d'adaptation, etc.

INDEX DES NOMS PROPRES (1)

- A**
- Agamemnon, 27.
Ahn, 132, 229.
Alde Manuce, 296.
Anne (d'Angleterre), 40, 143.
Anne Boleyn, 48, 219, 220.
Arbaud de Porchères (d'), 298.
Auber, 355.
Audiffred Pasquier (duc d'), 259.
Auguste, 24.
- B**
- Bagier, 354.
Baillie (Miss Johaann), 151.
Baithazar (Dr), 341.
Barba, 344, 352, 353.
Barbedinne, 368.
Barbey d'Aurevilly, 25.
Barbier, 256.
Baudelaire, 25.
Baudouin, 116.
Bayard, 218, 219.
Bayet, 85, 86, 91.
Beaumarchais, 63, 64, 84, 162.
Bedarrides, 108.
Bellaigue, 312.
Bérard (Léon), 116.
Bérard (Victor), 191.
Benedite, 202.
Berlioz, 23, 26, 311.
Bernard (Dr), 344.
Bernard (Alpi Jean), 162, 169, 245.
Bertrand, 320.
Bertrand (général), 198.
Bernstein (Henry), 279, 280, 283, 285, 287.
Bessel, 362.
Biardot, 321.
- Billet, 130.
Hizet, 25, 132, 133, 214.
Blanc, 207.
Blanchet, 358.
Blondel, 332.
Bonnat, 324.
Boigne (M^{me} de), 293.
Bouasse, 322, 323.
Boudin, 378.
Bouguereau, 324.
Bourdin, 346, 347.
Bourget (Alexandre), 162.
Bret, 336.
Budé, 191.
Busch, 234.
- C**
- Cailhava, 61, 62.
Calzado, 357, 358.
Cappiello, 338, 340.
Carré (Michel), 256.
Carnot (Dr), 341.
Carpeaux, 200, 201.
Carvalho, 86.
Cézanne, 380.
Champagny, 77.
Champion, 297.
Chappelain, 298.
Charpentier, 98, 99, 100, 343.
Chenier (André), 97, 98.
Chenier (Gabriel), 98.
Chevrier, 130.
Choler, 87.
Chosson, 90.
Choudens, 132, 133, 229, 256, 314.
Claude (Dr), 341.
Clésinger, 46, 47, 54, 57, 208.
Colin (Ambroise), 24, 117, 119.
Comte (Auguste), 24.

(1) Les chiffres renvoient aux pages.

Corneille, 92, 95.
Corot, 202, 203.
Courbet, 202, 203.
Courteline, 120.
Couyba, 210.

D

Da Ponte, 212.
Daloz, 108, 109, 110, 111, 115, 129,
131, 198, 200, 208, 248, 294, 295,
326, 337, 344, 345, 347, 351, 353,
374.
Darras (Alcide), 89, 121.
Darras (Maurice), 179.
Daubigny, 324.
Dauphin Meunier, 220, 221.
Degas, 324.
Deherme (Georges), 24, 25.
Delacroix (Eugène), 194, 378.
Delalaïn, 121, 302.
Delapalme, 345.
Delavenne, 317.
Delaplace, 103.
Delagrave, 322, 323.
Delibes, 25.
Deroulède, 192, 193.
Desessarts, 62.
Detaïlle, 324.
Didot, 297.
Dommange, 320.
Donizetti, 128, 129, 218, 219, 355.
Dormoy, 74.
Drumont, 25.
Dubois (sculpteur), 368.
Duchemin, 324, 330.
Dumas (Alexandre), 314.
Dumas (fils), 362.
Dupin, 198, 199, 206.

E

Elzevir, 296.
Enoch, 250.

F

Falguières, 324.
Fantin-Latour, 324.
Faure, 378.
Feilchenfeld, 379.
Fels (Marthe de), 378.
Février (Henri), 312.

Fieschi, 80.
Fillelte-Loreau, 84.
Fleury, 62.
Fontemoing, 220, 221.
Forain, 377.
Fouché, 329.
Framery, 84.
France (Anatole), 25, 373.
François 1^{er}, 24.
Frédéric II, 300.
Freycinet, 6.
Friedmann, 220, 221.
Fulder (Ludwig), 172.

G

Gafus, 187.
Gagnat, 380.
Gautier (Théophile), 217.
Gastambide, 207.
Gauvain, 46, 47.
Gavard, 196, 198.
Geesteranus, 245.
Georges III, 145.
Georges IV, 30.
Gérard de Nerval, 217.
Gilbert, 243.
Gillos (Philippe), 256.
Gluck, 245.
Goethe, 212, 217.
Gounod, 25, 314.
Greuze, 205.
Gros (baron), 196, 197, 198, 206.
Grunebaum-Ballin, 236, 239.
Guillaume IV, 152.
Gutenberg, 231.

H

Hachette, 201, 211.
Hacquart, 336.
Halévy (Ludovic), 27, 132, 133, 134,
214, 256, 230.
Hahn (Reynaldo), 312.
Harpignies, 324.
Hauser (Fernand), 182.
Halsey, 182.
Henrion, 162.
Hepp (François), 270, 274.
Héroïd, 216, 217, 286.
Hervé, 168.
Hesse (André), 377.
Hetzel, 297.

Heugel, 256.
Hirschmann, 312.
Hoffmann (Willy), 21.
Homère, 191.
Honegger, 267.
Hue (Georges), 312.
Hugo (Victor), 23, 89, 118, 233, 240,
362, 366.
Huguet, 168.

J

Jacques (Hubert), 182.
Joubert (Célestin), 126, 320.
Justinien, 206.

L

Lac (Le Père du), 220, 221.
Lakanal, 91, 92.
Lampel, 230, 231.
Laneuville, 46.
La Rochelle, 62.
Larouverade (de), 130.
Las Cases (de), 346.
Latour Saint-Ygeat (de), 97, 99.
Lsurens (Jean-Paul), 324.
Lavisse, 323.
Lazzari, 312.
Lecocq (Charles), 112, 115, 116.
Lecou, 352.
Lemaître (Jules), 25.
Lemerre, 98.
Lemoine, 320.
Lenormant, 105.
Lepelletier, 21, 350.
Le Senne, 207.
Lion, 321.
Loché, 72, 333.
London (Geo), 182.
Londres (Albert), 182.
Louis XIII, 298.
Louis-Philippe, 5, 196.
Lugné-Philippon, 220, 321.
Lumley, 218, 219.

M

Maillard (Georges), 20, 33, 207.
Malherbe, 298.
Meilhac, 29, 183, 133, 134, 214, 256.
Messonier, 324.
Merici (Antonin), 324.

LE DROIT D'AUTEUR, T. II

Mérimée, 214, 216, 217.
Messager (André), 312.
Meurice (Paul), 368.
Millet, 377.
Molière, 156.
Monet (Claude), 378.
Montalivet (de), 72, 84, 329.
Monzie (de), 308.
Moreau (Gustave), 334.
Mosselmann, 46, 47.
Moussorgski, 50.
Mozart, 87, 212.
Muller (Charles), 192, 193.

N

Napoléon 1^{er}, 76, 83.
Napoléon III, 5, 154.
Neufchâteau (François de), 71.
Neuville, 11.
Nicole, 108.
Nicolet, 61.
Nicoullaud, 294.
Noël, 105.

O

Offenbach (Jacques), 194.
Osmond (d'), 293, 294.
Oudart, 338.

P

Pataille, 100, 201, 367.
Parizot, 162.
Perreux (Gabriel), 182.
Peytel (Adrien), 82.
Piola Caselli, 184.
Plaisant (Marcel), 11.
Planard, 216, 217, 256.
Planquette, 311.
Platrier, 369.
Pion, 294.
Pompadour (la marquise de), 24.
Pouillet, 207, 342, 343.
Poulain, 338.
Pradier, 106, 107, 110, 221.
Puis de Chavannes, 334.

R

Raffaelli, 324.
Rimbaud, 323.
Rath, 238.

Rault, 298.
 Reboux, 192.
 Redon (Odilon), 324.
 Reinach (Théodore), 210.
 Rognault de Saint-Jean d'Angély, 91.
 Renan, 25.
 Rencor, 380.
 Renouard, 21, 30, 152, 153, 207, 300.
 Renouard (éditeur), 297.
 Reyer, 25.
 Ricordi, 320.
 Rimsky-Korsakoff, 50.
 Robert (Léopold), 206, 207.
 Robert-Fleury (Tony), 324.
 Rodin, 202, 203, 324.
 Roger (Dr), 341.
 Romani, 354, 355.
 Rossini, 191, 311.
 Rostand (Edmond), 91.
 Rothschild (baron de), 25.
 Rouart-Lerolle, 256.
 Roustan (Mario), 23.
 Royer (Alphonse), 129.

S

Saint-Georges (de), 129.
 Saint-Marceaux (de), 368.
 Salabert, 320.
 Samson, 345.
 Sauvan, 84.
 Scarron, 191.
 Schmitt (Florent), 267.
 Scribe, 354, 355.
 Senoschewer, 53.
 Servier, 367.
 Seignobos, 323.
 Siraudin, 87.
 Sirey, 219, 249.
 Sisley, 202, 203, 378.
 Soliman le Magnifique, 13.
 Somma, 355.

Sonzogno, 320.
 Spont, 185, 186.
 Susse, 107, 108, 110.

T

Target, 332.
 Timmory (Gabriel), 28.
 Topfer, 352.
 Treilhard, 332.
 Troplong, 105, 207.

V

Vacaresco (Hélène), 28.
 Vadacz (Emeric), 233.
 Vallette, 297.
 Vallot, 196, 198.
 Valot, 181.
 Van Dyck, 207.
 Van der Smassen, 347.
 Vaunois, 207.
 Vérard, 296.
 Vercasson, 339.
 Verdi, 357, 358, 362.
 Vilallonga (de), 53.
 Vilbois, 89.
 Villiers de l'Isle-Adam, 25.
 Voltaire, 156.

W

Wagner, 24, 311, 312.
 Walter Scott, 151.
 Weber, 87.
 Weiss (André), 356.
 Weiss (Raymond), 9, 10, 184.
 Wilmore Gerd, 243.
 Wormser, 321.

Z

Zola, 230, 231.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME

TROISIÈME PARTIE

LE DROIT MODERNE

CHAPITRE PREMIER

Les Tendances juridiques.

	Pages
L'internationalisation du droit d'auteur	1
Les conventions internationales	4
Les Tribunaux mixtes internationaux	10
Les conventions internationales et les lois nationales	11
La loi canadienne de 1931	15
Les trois conceptions du droit d'auteur	20
La jurisprudence de la Cour de cassation	26
Les œuvres protégées	27
Les œuvres orales	28
Les œuvres d'art appliqué à l'industrie	31
Les portraits et les lettres missives	36
Les droits primitifs	40
Les droits dérivés	42
Le droit moral	48

CHAPITRE II

Le Droit révolutionnaire et impérial.

LE DROIT DE REPRÉSENTATION

Les lois de 1791	49
La loi du 30 août 1792	64
La loi du 1 ^{er} septembre 1793	70
L'avis du Conseil d'Etat de 1811	72
La durée du droit de représentation	74
Les répertoires dramatiques	76
La liberté des théâtres et la censure	80
Le contrat forfaitaire	86

	Pages
LE DROIT D'ÉDITION	
La loi du 19 juillet 1793.	91
Le décret du 5 février 1810.	95

LES ŒUVRES POSTHUMES

Les décrets du 1 ^{er} germinal anXIII et du 8 juin 1806.	96
Les œuvres d'André Chénier.	99

CHAPITRE III

L'étendue, la durée et la dévolution du droit d'auteur.

LES LOIS FRANÇAISES DE 1844, 1854, 1866 ET 1910

La prolongation du droit d'auteur	103
L'affaire Pradier	106
Le droit d'auteur et la communauté. L'affaire Lecocq	112
Les lois étrangères et les conventions internationales	121
La durée du droit d'auteur.	122

LA COLLABORATION

L'étendue des droits des collaborateurs	126
L'affaire Donizetti	128
Le vaudeville à couplets.	130
L'affaire de « Carmen »	132
Les lois italienne et yougoslave	134
La loi anglaise	135
Le droit d'accroissement.	138
Les œuvres collectives	140

CHAPITRE IV

Les droits primitifs dans les lois étrangères et les conventions internationales.

LE DROIT D'ÉDITION

Les lois étrangères	143
Les conventions internationales	146

LE DROIT DE REPRÉSENTATION

Les lois étrangères	151
Les conventions internationales	154

LES ŒUVRES ANONYMES OU PSEUDONYMES

Les œuvres posthumes	158
--------------------------------	-----

CHAPITRE V

Les droits dérivés au premier degré.

LE DROIT D'EXÉCUTION

En France	162
Les lois étrangères et les conventions internationales	169
Les paroliers	172

LE DROIT DE REPRODUCTION

Les citations	174
Les nouvelles	177
Les œuvres orales.	177
L'affaire Spont.	183

CHAPITRE VI

Les droits dérivés au second degré.

LE DROIT D'ARRANGEMENT

La parodie et le pastiche	191
-------------------------------------	-----

LE DROIT D'ADAPTATION DANS LES ARTS FIGURATIFS

Une confusion	193
Des divergences	195
L'affaire de « la Bataille des Pyramides »	196
L'affaire Carpeaux	200
La loi du 9 avril 1910 et l'affaire Hachette	201

LE DROIT D'ADAPTATION

Les œuvres « tirées »	216
---------------------------------	-----

LE DROIT DE TRADUCTION

En France	218
L'affaire d'Anne Boleyn	219
Les lois étrangères et les conventions internationales	222
La traduction de « Carmen »	223
Les traductions de « Fécondité » et de « Misérables »	230

	Pages
CHAPITRE VII	
Les droits des auteurs et les inventions nouvelles.	
Généralités	234
LES DROITS MIXTES	
LA RADIODIFFUSION	
Sa nature juridique	239
La licence obligatoire	243
LA PHONOGRAPHIE	
En France	247
Les éditeurs contre les fabricants de disques	248
Les auteurs contre les éditeurs	251
La loi de 1917	261
Les lois étrangères	262
La licence obligatoire	263
Les conventions internationales	268
Les droits du fabricant	260
LA CINÉMATOGRAPHIE	
La qualité d'auteur	272
Les droits de l'auteur de l'œuvre originale	277
L'affaire de « Mélo »	279
La censure et la cinématographie	287
CHAPITRE VIII	
La transmission du droit d'auteur.	
Les formes de la transmission	292
Les mémoires de Mme de Boigne	293
LE CONTRAT D'ÉDITION	
Les principes	296
Les lois étrangères	302
Le dépôt légal en France	307
Les éditions musicales	310
La Société générale d'Édition phonographique et cinématographique	317
L'affaire Wormser	321
L'affaire Bouasse	322
Les reproductions artistiques	324
Les droits des créanciers	326

	Pages
CHAPITRE IX	
La répression de la contrefaçon.	
Le décret du 5 février 1810	329
Le Code pénal	332
L'affaire de l' <i>Epitomæ historice graecæ</i>	336
L'affaire Cappiello	338
La contrefaçon et les œuvres orales	340
L'auteur et la contrefaçon	342
L'affaire d'« Henri III » et de « Christine »	343
L'affaire Samson	345
L'affaire du « Mémorial de Sainte Hélène »	347
L'auteur ne peut pas être contrefacteur	348
Le décret du 28 mars 1852	350
L'affaire Topfer	352
L'affaire Scribe	354
Le décret de 1852 et le droit de représentation	356
L'affaire Verdi	357
La bonne foi	363
La contrefaçon et le droit moral	368
La falsification	369
Les lois étrangères et les conventions internationales	371
La contrefaçon et l'action publique	374
CHAPITRE X	
Le droit de suite.	
Tableau des droits d'auteur	382
Index des noms propres	383