

DES LETTRES

LES TRAVAUX DES MUSES
AUX BALANCES DE LA JUSTICE

PAR

RENÉ SAVATIER

Professeur à la Faculté de Droit de Poitiers

P A R I S

LIBRAIRIE GÉNÉRALE DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE

R. FICHON ET R. DURAND-AUZIAS

20, Rue Soufflot, 20

1953

22. — Le droit pécuniaire, par lequel l'art sort de l'argent.

23. Comment le droit pécuniaire naît, par contrat, du droit moral. — 24. Le rôle du commerce : l'artiste salarié et l'artiste exerçant une profession libérale. — 25. La signature de l'œuvre, sauvegarde du droit pécuniaire par le maintien, qu'elle affirme, du droit moral. — 26. Le marchandage du droit d'user de la création artistique. — 27. Le droit de l'artiste ou de l'écrivain parmi les biens du patrimoine. — 28. Le droit pécuniaire, simple mutation patrimoniale du droit moral. — 29. Parallélisme du déclin progressif, dans le temps, du droit moral et du droit pécuniaire.

III. — Le domaine du droit public.

30. Le sort de l'œuvre tombée dans le domaine public. — 31. Le rôle antérieur de l'Etat et de ses organes dans le mécénat de l'œuvre d'art. — 32. L'accentuation du rôle de l'Etat à l'égard des arts collectifs.

A. — L'intervention du droit public dans les arts collectifs.

33. L'aide pécuniaire de l'Etat aux artistes. — 34. Les difficultés et les dangers de ce mécénat public. — 35. L'Etat honnête homme à l'égard de l'artiste et de l'écrivain.

B. — L'intervention du droit public dans les arts collectifs.

36. Le risque de mécanisation, de capitalisation et de socialisation de l'art collectif. — 37. Nécessité de sauvegarder l'initiative de l'artiste dans les arts collectifs, tels que la radio et la télévision.

CHAPITRE II. — LA COMMERCIALISATION DE L'ART
MERCURE ET LES MUSES

38. Le commerce à l'affût des transformations qui conduisent l'œuvre d'art de la création à la communion.

I. — Le rôle du commerce dans la mutation de la création artistique en droit pécuniaire.

39. La présence de Mercure au contrat faisant naître, de la création artistique, un droit pécuniaire. — 40. Comment le commerce arrive à comprendre et à servir l'art. — 41. L'Etat commerçant. — 42. Le respect, par le commerce d'Etat, du privilège de l'artiste.

II. — Le salariat des Muses : L'artiste ou l'écrivain au service d'un commerce.

43. La tentation, pour l'artiste ou l'écrivain, de la sécurité sociale. — 44. Les différents types juridiques du salariat de l'artiste.

45. Les contrats divers correspondant à la profession libérale de l'artiste.

A. — L'interprétation stricte de l'aliénation de l'œuvre d'art.

49. L'aliénation de l'œuvre d'art n'entraîne pas l'aliénation du droit de reproduction; la loi du 9 avril 1910. — 50. Application aux arts plastiques et aux arts enregistrés.

B. — La bonne foi dans l'exécution du contrat.

51. Les obligations du commerçant d'art. — 52. Les obligations de l'artiste ou de l'écrivain envers le commerçant d'art. — 53. Le rachat pécuniaire du droit de repentir.

— Les modalités du service du commerce.

54. Le commerce des biens corporels et des biens incorporels en matière d'art.

A. — La vente d'objet d'art.

55. La commercialisation d'un bien corporel. — 56. La loi du 20 mai 1930 et le droit de suite.

B. — La commande.

57. Vente de chose future ou louage d'ouvrage. — 58. Le commerçant patronnant un artiste, et l'affaire Rouault.

C. — L'édition.

59. Caractères du contrat d'édition. — 60. La genèse juridique d'un livre. — 61. La couverture du livre et la page de garde; problèmes de droits. — 62. Le lancement de l'ouvrage par l'éditeur et les marchands spécialisés. — 63. Le contrat d'édition ne peut n'être qu'un contrat de confiance.

D. — La représentation.

64. L'ensemble des problèmes juridiques du spectacle exige une étude séparée.

E. — La complexité des techniques modernes.

65. Le rebondissement d'art en art. — 66. La sauvegarde, à travers la cascade des techniques, des privilèges du créateur original: le rôle des sociétés d'auteurs.

116. Le monopole de l'artiste en la matière. — 117. Les dangers du monopole de l'artiste, celui-ci peut être saisi dans une concurrence déloyale. — 117. Les ouvertures du terrain de l'artiste. — 118. La citation de l'œuvre d'autrui. — 119. La parodie et le pastiche. — 120. L'ordre à l'intérieur du Royaume des Muses.

CHAPITRE V. — LES VICISSITUDES JURIDIQUES DE LA COLLABORATION LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE ET LEUR ÉPANOUISSEMENT DANS LE CINÉMA

121. La seule collaboration dont on s'occupera est celle qui unit deux libertés d'artiste. — 122. Elle suppose un contrat. — 123. Elle tend à une indivision.

I. — Le contrat, base et mesure de la collaboration.

124. Le contrat de collaboration constituant à la fois l'usage et la limitation de la liberté de l'artiste. — 125. Toute collaboration suppose une renonciation partielle de chaque artiste à son droit moral. — 126. De quel côté régit le contrat de collaboration.

A. — La signature de l'œuvre collective.

127. La pluralité des signatures, garantie de dépersonnalisation de l'œuvre. — 128. Le rang respectif des signatures. — 129. Les signatures en commun d'un pseudonyme.

B. — La réalisation de l'œuvre commune.

129. La collaboration simultanée et la collaboration successive, l'œuvre unique et l'œuvre divisée. — 130. La collaboration simultanée, presque ignorée de la chicane juridique. — 131. Les œuvres collectives, les répertoires. — 132. Le rôle d'une société dans la réalisation d'une œuvre d'art ou de lettres. — 133. La collaboration successive et l'adaptation d'une œuvre première à un nouveau public. — 134. Les caractères contradictoires de l'œuvre adaptée : son caractère propre et sa fidélité à l'œuvre première. — 135. L'impossibilité de la triche dans l'adaptation. — 136. La fidélité dans l'adaptation. — 137. Le contrat d'adaptation, acte de disposition du droit moral de l'œuvre première ; les affaires du *Don d'Adèle* et du *Chaperon rouge*. — 138. Cette renonciation peut être complète : l'affaire *Mais*.

II. — L'indivision consécutive à la collaboration.

139. Cette indivision n'existe pleinement qu'à la suite d'une collaboration simultanée. — 140. Les avantages de l'indivision, la conservation de la propriété artistique ou littéraire. — 141. Les inconvénients de l'indivision : l'impossibilité pour l'un des collaborateurs d'acquiescer à

l'œuvre sans acquiescer à tous les caractères de la pièce, les caractères, mais dans le climat propre.

A. — Qui est l'auteur de l'œuvre cinématographique.

146. La thèse des producteurs de films. — 147. La foule des collaborateurs. — 148. La distribution organisée des tâches. — 149. L'indivision dans la qualité d'auteur. — 150. Le nombre presque illimité des collaborateurs. — 151. Les collaborateurs majeurs et les collaborateurs mineurs. — 152. Ceux qui n'ont pas renoncé à leur droit moral personnel sur l'œuvre commune.

B. — Répartition des droits sur le film et la représentation.

153. Le point juridique final à la réalisation du film. — 154. Le principe du film à travers les salles de spectacle. — 155. Les renonciations des collaborateurs à leur droit moral s'interprètent strictement. — 156. Mais il ne faut pas dire que le droit moral est inaliénable et perpétuel. — 157. La sauvegarde, demandée par chaque collaborateur, de l'unité harmonieuse de l'œuvre. — 158. Les périls de l'âge du capital. — 159. La technique juridique au service des techniques d'art. — 160. Les problèmes du cinéma, avant-goût des problèmes d'arts encore plus complexes.

CHAPITRE VI. — LES ARBITRAGES DE THESPIS CHEZ THEMIS L'ART DRAMATIQUE AU PALAIS

161. Les deux caractères de l'art dramatique : art collectif, art éphémère.

I. — Les contrats d'un art collectif.

162. L'auteur de la pièce, le théâtre et les exécutants en face du public. — 163. Le réseau des principaux contrats dont se forme le spectacle.

A. — Le contrat de l'auteur et du théâtre.

164. Comment l'œuvre théâtrale a bénéficié la première de la propriété artistique, remède à l'écrasement des auteurs par la troupe. — 165. Les contrats artistiques et le droit révolutionnaire. — 166. Les éléments du contrat entre l'auteur et le théâtre. — 167. La création de la pièce théâtrale.

B. — Les contrats du public et du théâtre.

168. Le contrat avec le spectateur et le contrat avec le public. — 169. Les places de place. — 170. Le public et son rôle collectif. — 171. Les places de faveur. — 172. Les places de faveur.

C. — Le cas de l'écrivain d'historie.

233. Influence de l'ancienneté des faits. — 234. Les personnages historiques de leur vivant, l'affaire du Maréchal aux liens. — 235. Le cas où le personnage est mort à une époque relativement récente, l'affaire Dubéau. — 236. Le contrôle par les tribunaux, de la vérité historique. — 237. L'affaire Branly. — 238. La nécessité d'une grande prudence du juge quant à l'appréciation du devoir d'objectivité de l'historien.

D. — Les autres écrivains ont-ils des devoirs envers la vérité.

239. L'irresponsabilité des écrivains sociaux, philosophiques, esthétiques, économiques à l'égard de la vérité. — 240. L'irresponsabilité des écrivains d'imagination à l'égard de la vérité.

E. — Les conséquences civiles d'une atteinte à la vérité.

241. Le dommage moral à réparer. — 242. Cas où il accompagne ou engendre un dommage pécuniaire. — 243. Réparation en nature, tel que la vérité publique.

F. — Le droit de l'écrivain de dire la vérité, envisagé comme fin de non recevoir contre une responsabilité civile.

244. Le droit chez l'écrivain de dire la vérité et le conflit de ce droit avec les devoirs de bienveillance et de charité. — 245. Les règles admises antérieurement à l'ordonnance du 6 mai 1944 : la charité passe sur la vérité. — 246. La réforme de 1944 : la vérité l'emporte sur la charité. — 247. L'intention purificatrice, justification de l'écrit dit d'autrui par l'écrivain. — 248. Le boycottage d'une littérature jugée par l'écrivain immorale. — 249. La sérénité dans l'expression de la vérité. — 250. La vérité dite par l'écrivain dans un intérêt professionnel et pécuniaire. — 251. La vérité nuisible à autrui ne peut être dite qu'à charge, par l'écrivain, de la prouver. — 252. Elle ne peut déborder sur la vie privée d'autrui.

CHAPITRE IX. — LA RESPONSABILITÉ CIVILE DE L'ÉCRIVAIN ET SES DEVOIRS ENVERS LA RESPECTABILITÉ D'AUTRUI

253. Le déplaisir d'amour-propre, source d'une action en responsabilité civile.

A. — Quelles respectabilités sont protégées par des actions en responsabilité civile.

254. Susceptibilité variée des personnages. — 255. La respectabilité

A. — La responsabilité des Muses entre elles : La critique littéraire et artistique.

256. L'auteur de l'œuvre d'art la soumet implicitement au jugement de la critique. — 261. Nécessité de la critique littéraire et artistique pour que soit son jeu. — 262. La critique littéraire et artistique ne réagit que de la violation des règles du jeu.

B. — La responsabilité des écrivains d'information et d'histoire.

263. La question n'est-elle pas seulement, pour eux, celle de la vérité de leur information ? — 264. Mais comme ils sont rarement en état d'établir la vérité, c'est, alors, à la respectabilité d'autrui que correspond leur responsabilité. — 265. Il en est ainsi même en matière de roman.

C. — Comment les écrivains d'imagination peuvent eux-mêmes préserver la respectabilité de leurs personnages.

266. Irresponsabilité de l'écrivain quand on ne reconnoît pas le modèle des personnages. — 267. Cas d'une ressemblance fortuite d'un personnage fictif et d'un personnage réel; les homonymes. — 268. Cas où la ressemblance est incomplètement fortuite. — 269. Cas de l'histoire romanesque : Anatole France et Sacha Guitry. — 270. Cas des œuvres réalistes : *La Ville asphyxiée*, et *Les Oubliés de Tréhic*.

D. — La difficile équilibre de la réparation.

271. Impossibilité de trouver une réparation adéquate. — 272. Le jeu des dommages-intérêts. — 273. Le jeu plus dangereux des publications de presse. — 274. Le droit de réponse polissant la vengeance privée. — 275. Technique moderne d'un grossier droit de défense. — 276. Les réactions des écrivains distingués, et leur sanction, par la jurisprudence, du caractère absolu du droit de réponse. — 277. Les limites nécessaires de l'abus du droit de réponse.