

LE DROIT D'AUTEUR

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

PARAISSANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS

SOMMAIRE

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: Les travaux préparatoires de la Conférence de Bruxelles (*cinquième article*), p. 121.

JURISPRUDENCE: ALLEMAGNE. Film sonore. Quid du droit de l'auteur d'exploiter son œuvre par ce procédé? Non application des dispositions relatives à la licence obligatoire. Droit exclusif, p. 124. — FRANCE. Exécution, dans un restaurant-hôtel, à l'aide d'un pick-up, d'œuvres musicales protégées. Auditions publiques quel que soit le lieu où le pick-up, appareil d'une grande sonorité, a été installé. Condamnation du restaurateur, celui-ci n'ayant pas

requis et obtenu l'autorisation nécessaire, p. 127. — ITALIE. Œuvres d'art appliqué à l'industrie, protégées par la loi sur les droits d'auteur, et modèles industriels, protégés par la loi spéciale. Critères permettant de ranger le produit dans l'une ou dans l'autre des dites catégories, p. 127.

NOUVELLES DIVERSES: Copyright Bureau, Paris, p. 129. — BRÉSIL. Auteurs et radio, p. 129. — GRANDE-BRETAGNE. Les réceptions, par haut-parleur, des émissions radiophoniques, p. 129.

BIBLIOGRAPHIE: Ouvrages nouveaux (*Buser; Wolf; Hoffmann; Banaschewski*), p. 130 à 132.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LES TRAVAUX PRÉPARATOIRES DE LA CONFÉRENCE DE BRUXELLES

(*Cinquième article*)⁽¹⁾

ARTICLE 11^{bis}

Le droit de l'auteur d'autoriser la radiodiffusion de son œuvre, l'un des progrès essentiels réalisés par la Conférence de Rome, doit demeurer intangible. La Confédération des sociétés d'auteurs et compositeurs suggère simplement une modification de forme, qui paraît justifiée. Le texte actuel parle de la communication des œuvres au public par la radiodiffusion, ce dont on pourrait déduire que la Convention exige l'arrivée effective des ondes jusqu'à l'auditeur et la réception par celui-ci des émissions radiophoniques. Il n'en est rien. C'est l'émission dans l'éther qui seule est déterminante; il est indifférent que l'œuvre radiodiffusée ait été ou non captée et entendue, voire même simplement perceptible à l'oreille. Une station émettrice ne pourrait pas se justifier de n'avoir pas requis le consentement de l'auteur en prouvant que son émission n'a été reçue par personne. Il est donc recommandable de laisser tomber, à l'alinéa 1, la formule où intervient la com-

munication au public par la radiodiffusion, et de réserver plus brièvement à l'auteur le droit de radiodiffuser ses œuvres. La notion de la radiodiffusion est aujourd'hui connue de chacun: nul besoin de la définir dans la Convention.

En second lieu, il est nécessaire d'ajouter à l'article 11^{bis} actuel une disposition qui distingue entre l'émission primitive et les autres utilisations postérieures de cette émission. Dans cet ordre d'idées, on laissera de côté la simple retransmission pour laquelle aucune autorisation ne sera exigée. En revanche, toute réémission constituera, au point de vue de l'analyse juridique, un acte indépendant réservé à l'auteur. Le rapport de la sous-commission de l'Association littéraire et artistique internationale dit avec raison: «Les émissions radiophoniques sont rarement transmises directement du poste émetteur aux auditeurs. Le plus souvent, la technique de la radiodiffusion impose l'intervention de relais mécaniques qui ne sont pas, à proprement parler, une nouvelle communication au public, mais un simple moyen d'assurer une bonne audition à longue distance. Il est bien entendu que cette pratique échapperait à l'autorisation de l'auteur prévue au n° 2. C'est pourquoi la commission approuve la rédaction telle qu'elle est proposée par le Bureau de Berne qui a soin de mentionner que l'auteur d'une œuvre littéraire et artistique jouit du droit exclusif d'autoriser toute nouvelle communication au public de l'œuvre radio-

« diffusée. Ces mots „toute nouvelle communication” impliquent que pour qu'il y ait lieu de solliciter une nouvelle autorisation de l'auteur, il faut qu'il y ait eu déjà une première communication au public, et que ce soit cette communication qui soit à nouveau transmise.»

A l'aide de cette conception fort juste, on résoudra la question de savoir quelles lois régissent les diverses phases du phénomène de la radiodiffusion. L'émission primitive est soumise à la loi du pays où elle a lieu, même si les ondes dépassent les frontières nationales et sont captées à l'étranger (cette réception hors du pays d'origine est sans importance); en revanche, les communications ultérieures (réémissions) sont régies par la loi du pays d'où elles partent. La radiodiffusion d'une émission reçue de l'étranger (*rebroadcasting*) est naturellement une nouvelle diffusion.

La définition choisie, qui exige une nouvelle communication au public, permet aussi de décider comment il convient d'apprécier, au point de vue juridique, les installations de transmission qui, dans un grand immeuble ou un groupe d'immeubles, sont rattachées par fil à une centrale de réception et rendent ainsi possible la perception des ondes radiophoniques dans toute une série d'endroits sans qu'il soit nécessaire d'y établir de véritables stations directement réceptrices. De telles installations prolongent la radiodiffusion primitive, mais n'entraînent aucune nouvelle communi-

(1) Voir *Droit d'Auteur* des 15 juillet, 15 août, 15 septembre et 15 octobre 1933, p. 73, 90, 97 et 112.

cation (émission). — Toute différente est la situation si la première réception est suivie d'une diffusion visant un *nouveau* cercle d'auditeurs, soit au moyen d'une nouvelle émission radiophonique, soit au moyen d'une transmission par fil. Alors on se trouvera en présence d'un acte nouveau de diffusion, sujet à une autorisation particulière de l'auteur.

⌈ Dans le même ordre d'idées, il convient de réserver à l'auteur le droit de communiquer au public, par *haut-parleur*, l'émission radiophonique de son œuvre. Ce cas présente une grande importance pratique : les hauts-parleurs sont de plus en plus utilisés pour la diffusion des œuvres littéraires et artistiques. Partout où les hommes se réunissent : au cinéma, au restaurant, à l'hôtel, au salon de thé et jusque dans les wagons de chemin de fer, on entend aujourd'hui de la musique, ou des lectures, récitations ou conférences transmises par radio et haut-parleur. Ces communications ne sont pas uniquement récréatives, il en est d' instructives qui ont une véritable importance pour la culture de la nation. Le monde des affaires utilise la radio comme instrument de publicité, les industriels et les commerçants ont, dans leurs locaux, des postes de réception qui attirent et retiennent la clientèle. Aussi, les ouvrages de l'esprit se répandent-ils aujourd'hui dans le public infiniment plus qu'autrefois. La diffusion mécanique (et spécialement radiophonique) se substitue de plus en plus à la vente de la musique gravée, et tend à devenir le procédé d'exploitation le plus intéressant pour les auteurs qui, néanmoins, n'ont pas vu leurs revenus augmenter en proportion. Les droits qu'on appelait autrefois, peut-être avec quelque détachement, les petits droits sont en passe de conquérir la première place dans la hiérarchie des prérogatives de l'auteur, et cela grâce à l'usage toujours plus fréquent de la radio et des hauts-parleurs.

La plupart des législateurs n'ont point encore eu l'occasion de prendre position en face de ce nouvel état de choses. La jurisprudence n'est pas la même partout : en l'absence d'une direction clairement donnée par la loi, la communication des œuvres au public par le moyen spécial envisagé ici a suscité des appréciations divergentes. Dans certains pays, l'incertitude règne et des controverses se sont élevées. Il existe des jugements en vertu desquels une œuvre radiodiffusée, et qui est communiquée par haut-parleur à un auditoire réuni dans le studio d'émission, est considérée comme exécu-

tée devant *deux* publics *distincts* (les auditeurs sans-filistes et les auditeurs directs) pour lesquels *deux* autorisations *séparées* sont exigibles. La question cardinale est celle-ci : la permission de radiodiffuser accordée au poste émetteur englobe-t-elle toute utilisation quelconque de l'émission, donc aussi la diffusion publique de celle-ci par haut-parleur ? On rencontre l'argumentation suivante : la réception suppose de toute façon un amplificateur du son (écouteur ou haut-parleur) sinon les émissions ne pourraient pas être perçues par les réceptionnaires. Pourquoi faire une différence juridique selon que l'amplificateur est faible et uniquement destiné à l'usage privé, ou suffisamment fort pour fonctionner à la satisfaction d'un public plus ou moins nombreux ? Les sons produits à la station réceptrice (même s'ils sont amplifiés par un haut-parleur) ne constituent que le prolongement et l'achèvement de l'émission ; par conséquent l'autorisation de radiodiffuser englobe aussi l'autorisation de communiquer l'émission à tous les auditeurs que peut atteindre l'appareil de réception. Un arrêt très remarqué du *Reichsgericht* allemand a sanctionné cette conception qui refuse aux auteurs le droit d'autoriser spécialement les réceptions publiques de leurs œuvres radiodiffusées (v. *Archiv für Funkrecht*, 1932, p. 379, et *Droit d'Auteur* du 15 mai 1933, p. 57, 3^e col.).

Dans ces conditions, il est tout à fait nécessaire que la Convention résolve le problème. Les auteurs y ont un intérêt considérable. Il suffira d'ailleurs de se laisser guider par des considérations d'opportunité et de saine politique législative, et l'on pourra fort bien se dispenser de rechercher si, en logique pure, l'autorisation de radiodiffuser une œuvre englobe aussi l'autorisation donnée au réceptionnaire d'utiliser à son gré, et même publiquement et lucrativement, les émissions captées. Une chose nous semble essentielle : l'auteur devrait être libre de décider dans quelle mesure il cède à autrui le droit d'utiliser son œuvre. Il doit pouvoir autoriser une radiodiffusion pour ainsi dire limitée, dont le réceptionnaire ne serait pas en droit de se servir dans un dessein de lucre. Une semblable autorisation restreinte serait-elle inadmissible ? On ne verrait pas pourquoi. Dans les concessions qui donnent droit à l'usage d'un poste récepteur, concessions prévues dans la plupart des pays, on pourrait parfaitement préciser, — et cela se fait déjà, sauf erreur, — que le réceptionnaire n'est pas fondé à tirer

pécuniairement profit des émissions captées. Mais même dans les cas où cette réserve n'aurait pas été faite, le législateur national ou international devrait interdire une telle exploitation lucrative de la part des sans-filistes, si l'auteur n'y a pas expressément consenti. La radiodiffusion, il est vrai, atteint un nombre indéterminé d'auditeurs, mais cela n'empêche pas qu'au point de vue du droit d'auteur elle ne vise que les auditeurs directs, et non pas aussi ceux qui participent à l'émission d'une manière seulement indirecte. Donc, le réceptionnaire qui ouvre sa station à ces auditeurs indirects doit y être autorisé. La redevance réclamée par l'auteur pour la radiodiffusion de ses œuvres est calculée en tenant compte du fait que les postes récepteurs ne sont généralement utilisés que par leurs propriétaires et les proches de ceux-ci ; une utilisation sur une plus large échelle n'est pas présumée. Si l'autorisation devait couvrir également les réceptions publiques, l'auteur se verrait obligé de fixer un tarif plus élevé, afin d'être indemnisé aussi pour ces dernières et non pas seulement pour les réceptions privées. Mais alors les réceptionnaires privés seraient obligés de payer, dans une certaine mesure, pour les réceptions publiques, puisque les tarifs subiraient une hausse en conséquence, et cette mise à contribution ne serait pas équitable. Les organisateurs des réceptions publiques seraient injustement avantagés.

En outre, nous croyons que la diffusion d'une émission par haut-parleur n'est pas une partie constitutive de l'émission elle-même, mais un acte indépendant, par lequel l'œuvre diffusée est communiquée à un nouveau public. Nous avons montré plus haut que l'équité parlait en faveur de notre thèse : les changements décisifs survenus dans les méthodes d'exploitation des œuvres littéraires et artistiques, changements causés en partie par le haut-parleur, ont beaucoup diminué le nombre des concerts directs donnés devant des auditoires venus pour entendre de la musique, d'où un manque à gagner sensible pour les compositeurs et les exécutants. Il est donc juste et, au point de vue économique, sain de soumettre à une autorisation spéciale la diffusion publique par haut-parleur : il y a là une espèce de compensation offerte aux auteurs dont les œuvres sont moins fréquemment exécutées dans les concerts directs devant un public payant.)

La sous-commission de l'Association littéraire et artistique internationale a

proposé d'ajouter à l'article 11^{bis} un nouvel alinéa, pour protéger l'auteur contre la radiodiffusion non autorisée de la *traduction* de son œuvre. Voilà certes une préoccupation très légitime : il est évident que l'auteur de l'œuvre originale doit être consulté pour toutes les utilisations auxquelles la traduction de cette œuvre donne lieu : puisque la représentation de la traduction d'une pièce protégée est illicite sans le consentement du dramaturge qui a composé le texte original, la radiodiffusion d'une telle traduction est, elle aussi, sujette à la même autorisation. Il n'y a pas de doute là-dessus. Le principe général selon lequel tous les droits appartenant à l'auteur d'une œuvre originale s'étendent également aux transformations non essentielles de cette dernière, — et à côté de la traduction il existe d'autres reproductions transformées, — n'est pas encore énoncé dans la Convention de Berne, bien que les articles 2, alinéa 2, 12 et 14, alinéa 1, appliquent cette règle à des cas particuliers. Nous préférons dès lors formuler celle-ci à l'article 12. Il ne serait alors plus nécessaire de l'énoncer à l'article 11^{bis}. Si néanmoins la proposition de la sous-commission de l'Association était adoptée, il faudrait compléter dans le même sens d'autres dispositions conventionnelles, en particulier l'article 14 : car la projection d'un film parlant en traduction doit être, elle aussi, autorisée par l'auteur de l'œuvre originale.

La réserve stipulée par l'article 11^{bis}, alinéa 2, en faveur des législations nationales a été combattue dans la sous-commission de l'Association littéraire et artistique. Une proposition tendait à la supprimer complètement; une autre voulait la restreindre «à certains cas déterminés pour raisons d'utilité publique». Ce sont là des désirs irréalisables. A Rome, on a discuté le problème de la manière la plus approfondie, et le droit de radiodiffusion n'a été admis, comme droit spécialement accordé par la Convention, qu'au prix de la concession stipulée dans l'alinéa 2. Il ne faut pas songer à revenir là-dessus. Les exploitants se refuseraient à toute modification qui leur serait préjudiciable. En revanche, on peut se demander si les nouveaux droits que nous proposons d'introduire dans l'alinéa 1 seront soumis à la réserve de l'alinéa 2. Nous estimons que la question devrait être tranchée par la négative, tout au moins pour la diffusion publique par haut-parleur. Ce mode de propager les ouvrages de l'esprit n'intéresse pas,

autant que la radiodiffusion proprement dite, la culture nationale; il n'a pas une importance générale et sociale. Le haut-parleur n'est pas, comme la radio, un puissant moyen d'action sur les masses justifiant, dans une certaine mesure, le contrôle de l'État. Il est vrai que le propriétaire d'un haut-parleur ne peut pas, en règle générale, connaître suffisamment à l'avance les œuvres qui seront radiodiffusées, pour se munir de l'autorisation de les communiquer à son tour au public. Mais cette objection a perdu toute valeur pratique depuis que les auteurs se sont groupés en vastes sociétés de perception, chargées d'encaisser les redevances dues pour les représentations et exécutions de toutes les œuvres de quelque importance. Dans ces conditions, les personnes qui font de leur haut-parleur un usage public peuvent très bien passer avec lesdites sociétés des contrats forfaitaires, en vue d'obtenir la libre disposition du répertoire mondial. La perception individuelle, pratiquée par l'auteur pour ses œuvres, a presque entièrement disparu.

Nous avons proposé de compléter l'article 11^{bis} par un alinéa 3 nouveau, concernant l'enregistrement sur disques et autres appareils analogues des émissions radiophoniques. Sauf stipulation contraire, le réceptionnaire ne doit pas être autorisé à utiliser les ondes à cette fin. L'autorisation de radiodiffuser n'impliquerait donc pas *in dubio* celle de fixer sur disques l'œuvre radiodiffusée. La sous-commission de l'Association littéraire et artistique internationale a trouvé cette proposition superflue, l'article 13 actuel permettant, à son avis, d'arriver à la même conclusion. Même s'il en était ainsi, — et nous n'en sommes pas persuadés, — il ne serait pas inopportun d'apporter en la matière le maximum de précision. En effet, si l'auteur reçoit, en vertu de l'article 11^{bis}, le droit exclusif de radiodiffusion, on pourrait en déduire que toute utilisation quelconque de l'œuvre radiodiffusée avec son autorisation est licite. Telle a été précisément la thèse du Tribunal du *Reich*, pour autant du moins qu'il s'agissait de la diffusion par haut-parleur. Notre proposition de réserver à l'auteur cette forme de communication au public combat la théorie allemande. Mais la précaution que nous voudrions prendre à l'encontre du haut-parleur se légitime tout autant à l'encontre de l'enregistrement phonographique. Autrement on pourrait être tenté de soutenir que la radiodiffusion embrasse toutes les utilisations de l'œu-

vre qui ne sont pas expressément réservées. Sans doute l'article 13 accorde-t-il à l'auteur le droit d'autoriser la fixation de ses œuvres musicales sur des disques phonographiques. Cependant un tribunal pourrait quand même décider qu'une pareille fixation réalisée d'après une émission radiophonique n'est pas sujette à une autorisation spéciale, le droit de radiodiffusion englobant cet usage de l'œuvre. Dans tous les cas, il paraît prudent de ne pas laisser s'accréditer une interprétation selon nous dangereuse. Bien entendu, la règle que nous proposons de formuler n'a rien d'un principe de droit impératif : l'auteur demeurerait toujours libre de céder à la compagnie de radiodiffusion avec laquelle il traite non seulement le droit de propager son œuvre par la T. S. F., mais aussi celui de procéder à des enregistrements de l'émission (ou d'autoriser un tiers à les effectuer). Mais de semblables arrangements ne se présument pas : ils devraient être chaque fois clairement stipulés.

ARTICLE 11^{ter} (nouveau)

Plusieurs pays unionistes (l'Allemagne, l'Autriche, la Finlande, la Hongrie, la Suède, la Tchécoslovaquie) n'accordent à l'auteur le droit de réciter ou de lire son œuvre en public que si celle-ci n'est pas encore éditée. La Pologne interdit la reproduction des conférences publiées seulement si, lors de la publication, une mention de réserve a été faite à cet effet. D'autres pays n'ont pas de dispositions légales concernant le droit de récitation.

La négation ou la reconnaissance incomplète du droit de récitation publique entraînent, pour les œuvres littéraires, une limitation dans la protection qui n'a pas d'équivalent pour les œuvres musicales. Certains pays ne considérant pas les œuvres dramatico-musicales comme des ouvrages juridiquement indivisibles, le texte pourra, dans telles circonstances données, s'il est récité seul, ne pas bénéficier du même traitement que la musique. Une œuvre littéraire utilisée dans un film parlant est couverte par le droit exclusif de l'article 14 : elle obtient donc une protection complète. Pourquoi n'en serait-il pas de même lorsqu'elle est récitée seule ? Enfin, si notre proposition est acceptée de conférer aux auteurs d'œuvres littéraires le droit exclusif de l'enregistrement phonographique (art. 13^{bis} nouveau, voir ci-après), on ne saurait logiquement refuser au droit de récitation un traitement égal. Le fait que le droit de radiodiffusion de l'article 11^{bis} vise aussi les conférences, même déjà

publiées, est encore un argument en faveur de notre proposition. Il n'y a pas de raison pour empêcher l'auteur de tirer profit de la récitation ou de la lecture publique de son œuvre, même lorsque celle-ci a déjà été publiée (éditée). La publication d'une œuvre propre à la diffusion orale n'a plus aujourd'hui l'importance d'autrefois : bien souvent l'utilisation vraiment lucrative sera la présentation verbale et non pas l'édition.

(A suivre.)

Jurisprudence

ALLEMAGNE

FILM SONORE. QUID DU DROIT DE L'AUTEUR D'EXPLOITER SON ŒUVRE PAR CE PROCÉDÉ? NON APPLICATION DES DISPOSITIONS RELATIVES À LA LICENCE OBLIGATOIRE. DROIT EXCLUSIF.

(Tribunal du Reich, 1^{re} chambre civile, 5 avril 1933. — Gema, AKM, GDT c. Ufa.) (1)

Faits

La défenderesse exploite un grand nombre de cinémas où sont présentés des films sonores. Le présent litige pose la question de savoir si la défenderesse était tenue de requérir, à partir du 1^{er} juin 1931, l'autorisation des demanderessees pour exécuter, par le film sonore, des œuvres musicales ou littéraires figurant au répertoire de l'Association des demanderesses. Celles-ci l'affirment. La défenderesse le nie.

La demande portée devant le juge de première instance tendait à faire établir que la défenderesse n'avait pas le droit d'organiser, à partir du 1^{er} juin 1931, des exécutions publiques, par film sonore, d'œuvres musicales pour lesquelles les demanderesses revendiquaient le droit d'exécution pour autant qu'il existait, sur ces œuvres musicales, des droits d'auteur reconnus, confiés à la perception des demanderesses.

Extrait de l'exposé des motifs

Le litige porte sur la question de savoir si, *de lege lata*, l'auteur d'une œuvre musicale ou littéraire a le droit exclusif d'exploiter publiquement son œuvre par le moyen du film sonore. Les demanderesses l'affirment; la défenderesse le nie en invoquant les articles 22 et 22a de la loi sur le droit d'auteur

littéraire et musical (1). Le juge de deuxième instance s'est prononcé pour l'affirmative et les motifs qui ont emporté sa décision sont pertinents.

A. Il fait précéder son exposition détaillée — en se référant à l'historique de la question, aux facteurs économiques, au droit international et au but du législateur — d'un commentaire des dispositions relatives à la reproduction mécanique des œuvres musicales. Ces dispositions, introduites dans la loi du 19 juin 1901 par la loi du 22 mai 1910, sont l'article 12, alinéa 2, chiffre 5, l'article 2, alinéa 2, l'article 22 (dans sa teneur nouvelle) et l'article 22a. La Cour fait remarquer ce qui suit : « Pour les œuvres musicales, l'exécution publique à l'aide des dispositifs mentionnés à l'article 12, alinéa 2, chiffre 5 (instruments destinés à la reproduction mécanique pour l'audition, en particulier disques amovibles, plaques, rouleaux, bandes) est, aux termes de l'article 22a, permise à toute personne sans le consentement de l'auteur, et cela dans tous les cas, aussi bien lorsque l'autorisation de fa-

(1) Voici le texte de ces deux articles :

ART. 22. — Lorsque l'auteur d'une œuvre musicale autorise un tiers à multiplier professionnellement l'œuvre en vue d'une reproduction mécanique (art. 12, alinéa 2, n° 5), toute tierce personne qui aura un établissement industriel principal ou son domicile dans le pays, pourra, dès que l'œuvre aura été éditée, demander 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 la 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 des États où l'auteur n'est pas protégé contre la reproduction mécanique de l'œuvre. Quant aux rapports avec un État 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'exportation dans ledit État.

Les dispositions de l'alinéa 1 s'appliquent également à l'écrit protégé qui accompagne comme texte une œuvre musicale et dont l'auteur aura 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.

ART. 22a. — Les organes d'instruments confectionnés en vertu d'une autorisation accordée conformément à l'article 22 pourront être utilisés, avec la restriction contenue dans la seconde phrase de l'alinéa 1 de cet article, pour l'exécution publique de l'œuvre, 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 1 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.

briquer le dispositif a été donnée librement que lorsqu'elle a été donnée par contrainte (*unfreiwillig*). Les dispositifs sont en eux-mêmes des reproductions de l'œuvre (art. 11, al. 1, de la loi sur le droit d'auteur littéraire et musical, voir en outre art. 20, al. 3, art. 22, al. 1, 1^{re} phrase, et al. 2, 1^{re} phrase, art. 22a, al. 2, de ladite loi). Le fait que l'enregistrement des œuvres en vue de la reproduction musico-mécanique est néanmoins considéré par le législateur non pas comme une reproduction, mais comme une adaptation, s'explique par le but des dispositions nouvelles, qui était de créer une protection en faveur de l'industrie des instruments de musique mécaniques et d'incorporer cette protection dans la loi existante. L'enregistrement sur disque constitue donc, au point de vue logique et abstrait, une reproduction; si la loi y voit une adaptation, c'est essentiellement pour fonder, à côté du droit exclusif de l'auteur lui-même, contre l'enregistrement sur l'instrument mécanique, une protection analogue à celle de l'auteur, et qui a été instituée sur l'instrument mécanique au profit de l'entreprise industrielle.»

Le tribunal de première instance range aussi parmi les dispositifs mécaniques les appareils utilisés dans la projection-exécution d'un film sonore (disques, rubans d'acier, bandes) (art. 12, al. 2, chiffre 5, de la loi sur le droit d'auteur littéraire et artistique). Cependant, il estime que les articles 22 et 22a de la loi susindiquée sont inapplicables au film sonore. Il déduit de la genèse des lois de 1901 et 1910 que la licence obligatoire de l'article 22 est une disposition d'exception, fondée sur des motifs économiques, et qui doit profiter uniquement à l'industrie des disques phonographiques. L'article 22 tend à empêcher la création de monopoles, mais de tels phénomènes ne sauraient avoir, dans l'industrie cinématographique, les mêmes effets. La liberté de l'exécution publique, conformément à l'article 22a, est en étroite liaison avec la licence obligatoire. Tel était le raisonnement des premiers juges.

Le *Kammergericht* (Cour d'appel) ne suit pas cette voie qui est déterminée par des considérations économiques et politiques; il se laisse guider par des mobiles essentiellement juridiques. La Cour remarque ce qui suit : la question de savoir si les considérations susénoncées de nature purement politique et économique valent pour le film sonore aussi bien que pour les disques de pho-

(1) Voir Arrêts civils du Tribunal du Reich, vol. 140, p. 231. — Une traduction française intégrale de cet important arrêt a paru dans *Inter-Auteurs*, année 1933, n° 33, 34 et 35. Nous l'avons largement utilisée et tenons à ne pas dissimuler ici notre dette de reconnaissance.

nographe doit demeurer ouverte : elle ne concerne pas la jurisprudence, mais relève de la politique juridique et de la législation. Si l'interprétation venait à montrer que le film sonore tombe également sous le coup des articles 22 et 22a de la loi sur le droit d'auteur littéraire et artistique, il n'appartiendrait pas aux tribunaux de se refuser à appliquer ces dispositions en disant que certaines considérations économiques du législateur ne sont pas en harmonie avec elles. Si l'article 12, alinéa 2, chiffre 5, de la loi sur le droit d'auteur littéraire et musical est applicable au film sonore, il doit en être de même pour l'article 22 qui se réfère expressément à l'article 12, alinéa 2, chiffre 5.

Mais, continue la Cour d'appel, les dispositifs employés dans le film sonore pour la reproduction acoustique ne doivent pas être rangés parmi ceux qui sont visés par l'article 12, alinéa 2, chiffre 5.

Il résulte de la nature des choses et de l'exposé des motifs à l'appui du projet devenu la loi de 1910 que le législateur avait pensé uniquement aux instruments de musique mécaniques et aux machines parlantes connues à l'époque, soit en particulier aux phonographes et aux disques phonographiques. L'article 12 mentionne expressément, à l'alinéa 2, parmi les cas d'adaptation indiqués uniquement à titre d'exemple, et pour dissiper tous les doutes, l'enregistrement d'une œuvre sur des dispositifs servant à la reproduction acoustique (chiffre 5 dudit article). Le fait de ranger cet enregistrement parmi les cas d'adaptation est une dérogation consciente à la règle, dérogation dont le but exceptionnel est confirmé et expliqué par l'exposé des motifs. L'étroite connexité de l'article 12, alinéa 2, chiffre 5, avec l'article 2, alinéa 2, disposition qui est, en elle-même, tout à fait étrangère au système de la loi, n'autorise pas une interprétation extensive de l'article 12, alinéa 2, chiffre 5.

Après avoir ainsi exposé les raisons d'ordre législatif qui s'opposent à une interprétation extensive de l'article 12, alinéa 2, chiffre 5, la Cour arrive aux mêmes conclusions en envisageant certaines particularités du film sonore. Celui-ci échappe à l'emprise de ladite disposition précisément parce qu'il constitue une reproduction qui s'adresse tout ensemble à la vue et à l'ouïe, cette interdépendance du son et de l'image étant la caractéristique essentielle du film sonore. L'article 12, alinéa 2, chiffre 5, ne se rapporte qu'aux instruments mécani-

ques pour la reproduction des sons, sans représentation simultanée d'images. Même dans le cas où il y a uniquement musique d'accompagnement sans rapport direct avec la bande visuelle, cette interdépendance consiste en ce que l'association du son et de l'image n'est pas laissée à l'arbitraire d'un orchestre, mais fixée une fois pour toutes par la volonté artistique prépondérante du créateur du film sonore. Qu'il s'agisse d'un film sonore, réalisé d'après le procédé à aiguilles sur rubans d'acier ou sur pellicules, cela ne fait aucune différence de principe, ainsi que le relève la Cour d'appel. Ces divers procédés techniques pour la fabrication d'un film sonore sont équivalents au point de vue juridique.

L'arrêt de la Cour d'appel expose avec raison qu'il ne convient pas de séparer, dans le film sonore, le côté optique et le côté acoustique de la reproduction, même si cette séparation est techniquement possible (ce qui est le cas dans le procédé à aiguilles utilisant des disques). «De même que le caractère distinctif du film sonore consiste dans la liaison organique de l'image et du son, liaison voulue par le créateur, de même l'élément essentiel du droit exclusif de l'auteur de reproduire l'œuvre de cette manière consiste précisément en ceci que la prérogative de l'auteur se rapporte à la communication simultanée de la reproduction figurative et de la reproduction acoustique, qui forment entre elles un tout organique.» Un tel droit, composite et cependant un, ne doit pas être confondu avec les prérogatives particulières qui concernent d'une part la seule reproduction figurative, d'autre part la seule reproduction acoustique.

Si donc les droits de l'auteur sur le film sonore ne doivent pas être rangés parmi ceux que vise l'article 12, alinéa 2, chiffre 5, les articles 22 (licence obligatoire) et 22a (liberté de l'exécution publique) sont inapplicables au film sonore. La solution contraire serait incompatible avec le caractère exceptionnel de ces dispositions. La demande de révision fait valoir en faveur de l'application de l'article 22a que la projection-exécution d'un film sonore est, dans la très grande majorité des cas, le seul procédé d'utilisation possible, procédé en vue duquel le film est en définitive fabriqué. On en conclut ceci : le réalisateur du film sonore, s'il a reçu de l'auteur le droit de tirer de l'œuvre de celui-ci un film sonore, doit aussi avoir le droit de projeter et d'exécuter ledit film,

éventuellement après avoir désintéressé ceux qui ont acquis précédemment le droit d'exécution. Mais l'article 22a est étroitement lié à l'article 22. Si l'on appliquait celui-là, il faudrait aussi appliquer celui-ci. Il faudrait alors accorder à tout autre réalisateur de films sonores le droit d'utiliser la même œuvre moyennant une redevance équitable (art. 22, al. 1, 1^{re} phrase). Cette conclusion doit être repoussée. Par conséquent, si les droits de l'auteur sur le film sonore ne sont pas régis par l'article 12, alinéa 2, chiffre 5, et si les articles 22 et 22a ne sont pas applicables, il s'ensuit que l'auteur possède des droits exclusifs. Et ces droits s'étendent aussi bien à la fabrication du film sonore (dispositifs de reproduction, négatif, épreuve positive de la pellicule cinématographique, disques, rubans, bandes), qu'à l'utilisation en vue de la projection-exécution en public. Pour justifier plus en détail son point de vue, la Cour d'appel expose ce qui suit. Les dispositifs servant à la reproduction pour l'oreille, s'ils reproduisent fidèlement l'œuvre, constituent en somme des exemplaires de l'œuvre comme ceux qui tombent sous le coup de l'article 12, alinéa 2, chiffre 5. Bien qu'ils ne fassent pas partie du groupe d'instruments visés par cette disposition, il faut voir en eux des adaptations au sens de l'article 12, où toutes les formes d'adaptation ne sont d'ailleurs pas énumérées. En se fondant sur l'article 2, alinéa 2, sur la place que ce texte occupe dans la loi et sur l'exposé officiel des motifs, la Cour d'appel formule avec raison l'idée générale suivante qui peut être élargie par une application par analogie : toute fixation matérielle de l'œuvre (même sur la base d'une activité artistique personnelle, par exemple par le moyen d'une récitation) équivaut à une adaptation. Cette équivalence se justifie aussi par le fait que la reproduction fidèle, sans aucune modification, de l'œuvre littéraire ou musicale n'est en général pas possible, du moins pour toutes les parties de l'ouvrage. «Les nécessités du film sonore, l'obligation qui s'impose au cinéaste d'enchaîner les scènes sur un rythme rapide, en éliminant tous les incidents inutiles, etc., entraînent régulièrement des changements. L'expérience montre qu'un film terminé n'est pour ainsi dire jamais en complète harmonie même avec le scénario qui lui a servi de base.» En conséquence, comme l'observe à juste titre la Cour d'appel, on se trouvera dans la règle en présence d'un remaniement imposé par les circonstances.

Le pourvoi en revision critique sans raison suffisante la doctrine qui considère le film sonore comme une forme de l'adaptation. Il voudrait distinguer deux moyens de réalisation pour le film sonore. Il arrive — et c'est le premier moyen — qu'un film sonore soit tiré d'une œuvre préexistante, par exemple d'une opérette, avec le concours du compositeur. En pareil cas, la réalisation ressemble à l'invention d'entreprise (*Betriebserfindung*). Il faut tout arranger selon les exigences du film sonore, et les instructions du régisseur modifient parfois de fond en comble l'apport des autres collaborateurs. Cela c'est en effet une adaptation qui enlève aux divers collaborateurs tout droit d'auteur cessible sur le film sonore. Mais les cas de ce genre sont aujourd'hui d'une importance secondaire, parce qu'ils se présentent assez rarement. — En général, les choses se passent ainsi : le compositeur est engagé par l'entrepreneur (par ex. l'Ufa) pour écrire une partition spécialement destinée au film sonore. Cette œuvre n'est pas un remaniement, mais une création nouvelle devant être appréciée selon les principes généraux. Cette thèse ne peut être admise. Même dans les cas maintenant envisagés, la partition doit toujours être adaptée aux particularités du film sonore : il est donc légitime de parler, ici aussi, d'une adaptation.

D'après l'article 12, alinéa 2, chiffre 6, de la loi, les prérogatives de l'auteur embrassent en particulier « l'utilisation d'une œuvre littéraire pour une exécution figurative reproduisant les éléments de l'œuvre originale par la cinématographie ou par un autre procédé analogue ». Cette disposition, qui a été introduite dans la loi de 1901 par la nouvelle de 1910, n'est toutefois pas applicable, dans le film sonore, à la reproduction pour la vue. Prévue uniquement pour le film muet à l'époque où elle a été édictée, elle ne convient maintenant encore, d'une façon générale, qu'à celui-ci. Les adaptations qu'elle énumère (à titre d'exemples) consistent en ce que l'œuvre littéraire est reprise quant à son contenu. En d'autres termes, les mots, les moyens d'expression de l'œuvre littéraire tombent et sont remplacés par la présentation d'une suite de scènes muettes, simples pantomimes où le geste seul révèle la pensée et les sentiments des personnages. Comme le déclare la Cour d'appel, la situation ne serait la même dans un film sonore que si une bande en elle-même muette était associée d'un bout à l'autre à une musique ou à des bruits

d'accompagnement. Dans la pratique, de tels films ne jouissent plus aujourd'hui aucun rôle. Actuellement, c'est le film sonore à cent pour cent, comme on l'appelle, qui prédomine, dans lequel les scènes représentées sont accompagnées de mots parlés ou chantés au cours de l'action, la musique d'accompagnement n'étant plus qu'un élément surajouté d'importance secondaire. La partie optique d'un tel film ne tombe pas non plus sous le coup de l'article 12, alinéa 2, chiffre 6, parce qu'il ne s'agit pas uniquement de la reproduction du contenu. Il y a ici, en règle générale, une adaptation, parce que l'œuvre littéraire est presque toujours reproduite sous une forme transformée; mais une telle adaptation constitue une espèce non mentionnée à l'article 12, alinéa 2.

La Cour d'appel en tire avec raison la conclusion suivante : les dispositifs destinés en partie à la reproduction optique, en partie à la reproduction acoustique, et qui sont utilisés pour la fabrication d'un film sonore sont une « adaptation » de l'œuvre, mais ne rentrent pas dans la liste énonciative de l'article 12, alinéa 2, de la loi sur le droit d'auteur littéraire et artistique. « En conséquence, et aux termes des articles 11 et 12, les dispositifs originaux (négatifs, matrices) ne peuvent pas être reproduits sans le consentement de l'auteur de l'œuvre littéraire ou musicale utilisée, c'est-à-dire employés pour fabriquer des épreuves positives, des clichés et d'autres reproductions servant directement à l'exécution. » Sur ce point également, la Cour d'appel s'inspire d'une saine appréciation des circonstances de fait et tient compte des différentes manières de réaliser un film sonore, sans qu'on puisse relever d'erreur dans son raisonnement. Les doutes exprimés à cet égard par le pourvoi en revision ne sont donc pas fondés.

La Cour d'appel examine ensuite quelle est l'étendue des droits que l'auteur de l'œuvre possède sur le film sonore.

La reproduction du film sonore, selon l'avis de la Cour qui s'appuie sur plusieurs mémoires scientifiques, peut être considérée comme la présentation d'une exécution. Mais la loi ne distingue pas entre l'exécution faite directement par des personnes humaines, et la reproduction mécanique ou répétition de cette exécution. La reproduction publique à l'aide de dispositifs mécaniques est aussi une exécution. Il en résulte que *le droit exclusif de l'auteur d'une composition musicale s'étend également à l'exécution (ou à la*

projection) publique du film sonore (loi sur le droit d'auteur littéraire et artistique, article 12, alinéa 2, combiné avec l'article 11, alinéa 2). L'auteur du texte est investi, lui aussi, d'un droit exclusif. Car la projection-exécution publique du film sonore avec sons et paroles est une diffusion, dans le sens général d'une communication de l'œuvre au public, lequel peut en prendre connaissance même s'il n'y a pas fixation corporelle (loi sur le droit d'auteur littéraire et musical, article 11, alinéa 1, 1^{re} phrase, *Arrêts civils du Tribunal du Reich*, vol. 113, p. 413, 418).

La Cour relève ensuite, avec raison, qu'il faut distinguer entre le droit exclusif de réaliser le film sonore et le droit exclusif d'en autoriser la projection-exécution. Elle ne conteste pas que la cession du droit de réalisation puisse impliquer celle du droit de projection-exécution, en vertu d'une interprétation fondée sur la bonne foi, même en l'absence d'une clause expresse sur ce point. Mais elle ajoute qu'une semblable liaison des deux droits n'est pas absolument nécessaire. Cette dernière remarque, fondée sur l'expérience, est confirmée par le fait que parmi les documents produits au présent procès (contrats, notifications, cessions, etc.), il en est certains qui visent expressément le seul droit de réaliser, à l'exclusion du droit de projeter et d'exécuter la bande cinématographique. Comme on l'a vu, le but final du film sonore est, en règle absolument générale, la projection-exécution. Mais la question est justement de savoir si l'entreprise qui réalise le film est aussi celle qui s'occupe de le projeter et de l'exécuter ou de le mettre à la disposition des exploitants. C'est pourquoi il est indispensable de rechercher dans chaque cas, d'après la volonté concordante des parties, le but de la cession des droits sur l'œuvre. C'est ce but qui détermine l'étendue du transfert (*Arrêts civils du Tribunal du Reich*, vol. 123, p. 317/318). C'est ce but encore qu'il faut avoir présent à l'esprit pour décider quelles sont les prérogatives conservées par le cédant, et qui pourront plus tard être transmises par celui-ci à un autre cessionnaire.

Les attaques que le pourvoi en revision a dirigées contre les motifs mentionnés jusqu'ici de la Cour d'appel, en se fondant sur le droit matériel, ne sont pas justifiées. Cela a été expliqué lors de l'examen des différentes questions qui se posaient.

En conséquence, l'auteur d'une œuvre possède un droit exclusif sur la repro-

duction (exécution, projection) de son œuvre par le film sonore (art. 11 de la loi sur le droit d'auteur littéraire et musical). Ce droit exclusif couvre aussi bien la musique que le texte. La transformation d'une œuvre en un film sonore constitue une adaptation (même loi, art. 12, al. 1), mais ne rentre pas dans la liste d'exemples figurant à l'article 12, alinéa 2, de la loi. L'auteur qui passe un contrat d'exploitation englobant la réalisation d'un film sonore, consent par là même à l'adaptation de l'œuvre. Ce consentement embrasse, en principe, la cession du droit de projection-exécution, parce que, dans la règle, chaque réalisation d'un film sonore est faite en vue de la projection-exécution de ce dernier.

Cette appréciation des prérogatives de l'auteur quant au film sonore ne soulève aucune objection tirée du projet d'une nouvelle loi sur le droit d'auteur (1932) et de l'exposé des motifs à l'appui de ce projet.

FRANCE

EXÉCUTION, DANS UN RESTAURANT-HÔTEL, À L'AIDE D'UN PICK-UP, D'ŒUVRES MUSICALES PROTÉGÉES. AUDITIONS PUBLIQUES QUEL QUE SOIT LE LIEU OÙ LE PICK-UP, APPAREIL D'UNE GRANDE SONORITÉ, A ÉTÉ INSTALLÉ. CONDAMNATION DU RESTAURATEUR, CELUI-CI N'AYANT PAS REQUIS ET OBTENU L'AUTORISATION NÉCESSAIRE.

(Tribunal civil de Rambouillet, jugeant commercialement, 4 janvier 1933. — Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique c. X.) (1)

Attendu que la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, prétendant que X a fait, depuis plus d'un an, exécuter publiquement dans son établissement de restaurant-hôtel, à l'aide d'un pick-up, des œuvres du répertoire de la société sans le consentement de celle-ci, réclame audit X une somme de fr. 220 pour droits et fr. 1500 à titre de dommages-intérêts;

Attendu que X soutient qu'il n'a jamais donné d'auditions publiques et a demandé à être autorisé à en faire la preuve;

Attendu qu'il a été régulièrement procédé aux enquêtes et contre-enquêtes ordonnées de ce siège du 5 octobre 1932;

Attendu que sur les cinq témoins cités à la requête des deux parties, trois affirment avoir entendu le pick-up de très loin;

Attendu que la caractéristique d'un tel appareil étant sa grande sonorité, X

ne peut prétendre l'avoir acheté pour son usage personnel, mais plutôt dans le but de donner des auditions à sa clientèle;

Attendu qu'il importe peu de savoir si le pick-up a été installé dans les appartements privés de X ou dans la salle de café-restaurant;

Attendu que la prétention de la société demanderesse serait fondée en raison du seul fait que X, étant propriétaire d'un établissement ouvert au public, a fait usage, à plusieurs reprises, d'un appareil susceptible d'être entendu par celui-ci;

Attendu que X n'a pas rapporté la preuve des faits articulés par lui;

Attendu que la demande de la S. A. C. E. M. est donc fondée et, par suite, il y a lieu de condamner X à payer à la société demanderesse la somme de 220 fr., montant des droits d'auteur réclamés par elle;

Attendu enfin que les agissements de X ont, en outre, causé à la société demanderesse un préjudice que le défendeur est tenu de réparer;

Que le tribunal possède les éléments suffisants pour fixer ce préjudice à la somme de fr. 200.

PAR CES MOTIFS :

Condamne X à payer à la S.A.C.E.M. :
1° la somme de fr. 220 pour droits d'auteur avec intérêts de droit de ladite somme, à compter du jour de la demande (14 septembre 1932);

2° la somme de fr. 200 à titre de dommages-intérêts;

Le condamne en outre aux dépens.

ITALIE

ŒUVRES D'ART APPLIQUÉ À L'INDUSTRIE, PROTÉGÉES PAR LA LOI SUR LES DROITS D'AUTEUR, ET MODÈLES INDUSTRIELS, PROTÉGÉS PAR LA LOI SPÉCIALE. CRITÈRES PERMETTANT DE RANGER LE PRODUIT DANS L'UNE OU DANS L'AUTRE DESDITES CATÉGORIES.

(Rome, Cour de cassation, 25 janvier 1933. — Riffesser c. Comploy.) (1)

La controverse principale est basée sur la prétention, émise par Riffesser, de jouir — à teneur de la loi sur les droits d'auteur — du droit exclusif de reproduction et de vente de certaines figurines sculptées dans le bois et surmontant des bouchons de liège, qui possèdent un caractère original de création artistique grâce à la finesse du travail et à un mécanisme spécial qui les distingue

des produits similaires constituant une production traditionnelle de l'artisanat du Val Gardena (Haut-Adige).

La sentence attaquée, rendue au civil par le Tribunal de Bolzano et réformée au pénal par le même tribunal, a rejeté cette prétention, par le motif que les dites figurines ne sauraient rentrer dans la catégorie des œuvres d'art appliqué à l'industrie, visée par l'article 1^{er} de la loi sur les droits d'auteur n° 1950, du 7 novembre 1925 (1), attendu qu'elles ne sont que des modèles industriels ne se distinguant pas de la production courante dans le Val Gardena.

Riffesser prétend, par le premier, le deuxième et le cinquième moyens de recours, qui sont connexes, que ladite sentence a violé ou mal interprété les articles 1, 2 et 18 de la loi précitée et que les motifs ne sont pas bien fondés.

Ces moyens de recours semblent être justifiés. La sentence civile attaquée a admis que le critère permettant de distinguer les œuvres d'art appliqué à l'industrie, protégées par la loi sur les droits d'auteur, des modèles de fabrique, que la loi spéciale du 30 août 1868 protège dans une mesure restreinte, considérée par maintes personnes comme étant insuffisante, consiste en ce que les premières conservent — bien qu'elles soient destinées à un usage pratique — un caractère individuel et caractéristique dû au fait qu'elles sont des créations originales d'une forme représentative. La sentence pénale, reconnaissant — elle aussi — que les dites figurines ont droit à la protection et que Comploy s'est rendu coupable de contrefaçon, a précisé que la distinction doit être faite d'après l'importance de l'élément artistique, en sorte que la protection découlant de la loi sur les droits d'auteur peut être revendiquée lorsque la manifestation artistique est à tel point indépendante des éléments matériels qui constituent le produit industriel qu'elle peut être considérée comme étant une œuvre distincte, et que la protection à titre de dessin ou modèle industriel doit être accordée lorsque l'élément artistique constitue une partie intégrante du produit, auquel il confère un aspect esthétique.

La sentence attaquée a admis aussi que l'indépendance des éléments ci-dessus existe par rapport aux figurines envisagées, attendu que si elles sont détachées des bouchons qui constituent leur support accidentel et non nécessaire, elles conservent indiscutablement leur individualité artistique.

(1) Voir *Le Journal télégraphique*, publié par le Bureau national de l'Union télégraphique, numéro de septembre 1933, p. 256-257.

(1) Voir *Rivista della proprietà intellettuale ed industriale*, n° 42-43, de mars-avril 1933, p. 84.

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

Elle leur a cependant refusé la protection découlant de la loi sur les droits d'auteur, pour une raison qui touche, non pas spécialement aux œuvres d'art appliqué à l'industrie, mais en général à toutes les œuvres d'art figuratif.

Elle a prononcé que les figurines en question ne sont pas des œuvres d'art, dans le sens qui est généralement donné à ces mots, parce qu'elles n'ont pas été produites par de véritables artistes, formés par des écoles supérieures d'art, qu'elles ne résistent pas à l'examen, même superficiel, d'un critique d'art accompli, et qu'elles sont plutôt des travaux rapidement et facilement taillés dans du bois spécial par les indigènes, d'après des types qu'une habitude séculaire a rendus fixes et immuables.

Elle a fait ressortir, enfin, que ces productions sont, en général, anonymes et qu'elles sont écoulées en bloc, sur une échelle industrielle, par des commerçants en gros.

Le tribunal a ainsi violé et mal interprété les dispositions législatives qu'il a formellement déclaré vouloir observer.

En effet, la loi italienne sur les droits d'auteur reconnaît, à l'instar des lois étrangères modernes, et comme résultat d'une évolution doctrinale et jurisprudentielle longue et non controversée, que l'élément intrinsèque de la qualité de l'œuvre de l'esprit n'est pas une condition de la protection de celle-ci, et l'alinéa 1 de l'article premier affirme expressément que sont protégées « toutes les œuvres de l'esprit, scientifiques, littéraires, artistiques et didactiques, quels qu'en soient le mérite et la destination ».

L'élément de la qualité n'a certes pas entièrement disparu, mais il est devenu un critère de genre ou de catégorie et non pas d'espèce individuelle, c'est-à-dire qu'il subsiste pour établir que l'œuvre est le résultat d'une activité intellectuelle rentrant dans l'une des catégories des œuvres de l'esprit protégées par la loi, indépendamment de leur mérite intrinsèque, dès qu'elles révèlent un degré suffisant de création originale pour pouvoir être attribuées à un auteur déterminé.

A l'appui de sa thèse, la sentence attaquée a invoqué des passages de la doctrine, ainsi que l'opinion défendue à la Conférence diplomatique de Rome pour la révision de la Convention de Berne (1928), lors de la discussion d'une proposition française tendant à modifier l'article 2 de cette Convention. Son argumentation est mal fondée, car les passages et l'opinion qu'elle invoque se bor-

nent à affirmer que l'œuvre d'art appliqué doit posséder une individualité propre à titre d'œuvre d'art pur et qu'elle ne doit pas s'identifier avec le produit industriel (exemple : l'art de l'habillement, auquel la thèse française voulait étendre la protection découlant de la Convention de Berne).

La sentence attaquée invoque enfin l'anonymat des productions à l'examen et le fait qu'elles sont écoulées sur une échelle industrielle et qu'elles répondent à des types fixes et traditionnels. Or, l'anonymat d'une œuvre de l'esprit n'empêche pas la protection (loi italienne sur les droits d'auteur, art. 14) et cette dernière ne cesse pas par le motif que la reproduction et l'écoulement de l'œuvre sont faits sous une forme industrielle (même loi, art. 8, première phrase, *in fine*).

Certes, les travaux du Val Gardena ne jouissent plus de la protection découlant de la loi sur les droits d'auteur parce qu'ils répondent à des types fixes et traditionnels, tombés dans le domaine public. Mais c'est là le sort commun à toute production du *folklore*, dans tous les domaines intellectuels ou artistiques (par exemple dans le domaine de la musique) dont la protection était néanmoins admise, à l'origine. Dès lors, rien ne s'oppose à ce que des œuvres appartenant à cette catégorie soient protégées, si elles possèdent une individualité artistique originale et si elles répondent, de ce chef, aux conditions générales de la protection.

Riffesser ayant soutenu que ses figurines possèdent cette individualité, la sentence rejette ses prétentions, sur ce point essentiel, par quelques affirmations manifestement insuffisantes pour réduire à néant la valeur des expertises produites, et par un argument dont la logique est défectueuse.

Ainsi, l'un des éléments principaux de ladite individualité étant donné par le mouvement mécanique animant les figurines, la sentence prononce qu'un engin mécanique ne saurait constituer un élément artistique. Il y a lieu d'observer à ce sujet qu'il s'agit non pas de l'engin, mais de son résultat, c'est-à-dire du mouvement qui — combiné avec les éléments plastiques, burlesques ou grotesques des figurines — constitue une reproduction vivante et artistique de types caricaturaux. Le mouvement apporte donc ici un élément artistique, comme dans d'autres domaines (chorégraphie, pantomime, etc.) qui constituent, à teneur de la loi, des catégories spéciales d'œuvres artistiques,

parmi lesquelles les dessins animés de l'art cinématographique fournissent de nos jours des exemples nouveaux.

En ce qui concerne le troisième moyen de recours, il convient de faire ressortir que l'instance antérieure a eu tort de se refuser à reconnaître au recourant la qualité d'auteur, pour le seul motif que celui-ci n'a pas exécuté matériellement les sculptures et qu'il s'est borné à les commander et à les rassembler pour des fins industrielles, l'exécution étant l'œuvre d'artisans anonymes à lui liés par un rapport contractuel (louage de services).

Or, indépendamment du fait que ce rapport lui-même suffit pour justifier le droit du recourant, tout au moins à titre de droit dérivé, la sentence attaquée a omis de prendre en considération le fait que Riffesser déclare avoir imaginé, dessiné et ébauché lesdites figurines, y compris le mécanisme intérieur qui les anime.

Il est à peine nécessaire de faire ressortir que, puisque la simple exécution d'un travail inspiré, projeté ou ébauché par un tiers, peut constituer une œuvre d'art si elle s'inspire de conceptions artistiques, à plus forte raison la qualité d'auteur doit être reconnue à celui qui fournit non seulement l'inspiration, mais encore le dessin d'une peinture ou le modèle et l'ébauche d'une sculpture ou qui précise la structure et la perspective d'une construction architecturale.

En ce qui concerne le quatrième moyen de recours, savoir le fait illicite de l'imitation, qualifié d'acte de concurrence déloyale, la sentence attaquée a commis l'erreur de ne pas admettre que l'imitation soit illicite par elle-même, en l'espèce.

Le tribunal est parti du point de vue que l'imitation d'une forme artistique, dont l'histoire de l'art offre, à travers les siècles, maints exemples convainquants, est licite en elle-même et il a jugé qu'elle ne devient illicite que lorsque l'imitateur crée une confusion par l'appellation donnée à l'objet ou par les signes distinctifs reproduits sur celui-ci.

Nul ne saurait partager l'avis du tribunal, qui a négligé ainsi la forme la plus commune et la plus subtile de la concurrence déloyale. C'est journellement, en effet, que l'on constate chez le contrefacteur une activité sournoise par laquelle, sans copier les signes distinctifs de l'objet contrefait, il s'efforce de l'imiter de manière à ce que le public puisse le confondre avec le produit original. Cette activité illicite ne doit pas

être confondue avec l'effort que l'artiste fournit dans le but de suivre la trace d'autrui, car l'imitation servile et l'assimilation lente et graduelle, par l'élève, de l'œuvre du maître, sont deux choses entièrement différentes. La première découle de l'intention, astucieuse et coupable, de s'approprier clandestinement la représentation extérieure tout entière d'une idée artistique conçue par autrui; la deuxième constitue une tentative loyale et noble de suivre manifestement, en les adaptant à sa propre inspiration artistique, les attitudes représentatives caractéristiques de l'école qui a le plus frappé la sensibilité de l'artiste.

PAR CES MOTIFS.....

Nouvelles diverses

Le Copyright Bureau, Paris

Il s'est fondé récemment à Paris un Bureau de droit d'auteur qui se propose d'établir la date de création des ouvrages de l'esprit, et de protéger ainsi ce qu'il appelle les droits de priorité des auteurs et des ayants droit de ceux-ci. Sur la demande de l'intéressé, l'œuvre — il peut s'agir d'un récit, d'une pièce de théâtre, d'une composition musicale, mais aussi d'un scénario cinématographique, voire d'une simple idée se prêtant à une réalisation cinématographique, d'un titre — est inscrite dans le registre du *Copyright Bureau, Paris*, lequel délivre comme preuve de l'enregistrement un certificat. L'auteur est alors mis en mesure d'établir sa priorité en cas de besoin, ce qui constitue un avantage très important. Dans les fiches du Bureau, le sort de l'œuvre est minutieusement suivi selon les renseignements de l'auteur ou des ayants droit. Un véritable état-civil des œuvres littéraires et artistiques est organisé, pourvu, bien entendu, que toutes les cessions soient enregistrées. Sur demande, et contre une modeste rémunération, le Copyright Bureau dresse, concernant telle ou telle œuvre, des extraits de son registre.

Des fiches spéciales sont établies pour les besoins de l'industrie cinématographique.

Les enregistrements sont publiés régulièrement.

Enfin, le Copyright Bureau se charge d'expertises confiées à des juristes d'une notoriété internationale dans le domaine du droit d'auteur. Le Directeur de la section juridique est M. le D^r *Wenzel Goldbaum*, dont nos lecteurs connaissent la haute compétence.

Brésil

Auteurs et radio

Un conflit a éclaté récemment au Brésil entre les auteurs et les sociétés de radiodiffusion. Celles-ci utilisent beaucoup, comme on sait, les disques phonographiques pour leurs émissions. Les choses ne se passent pas au Brésil autrement qu'ailleurs. Mais, comme la législation brésilienne accorde aux auteurs le droit exclusif d'autoriser l'exécution publique de leurs œuvres, sans distinguer entre les diverses méthodes employées (exécution directe, exécution mécanique), la Société des auteurs entend toucher des droits pour chaque œuvre radiodiffusée, même s'il s'agit d'une exécution par disque. En effet, l'enregistrement phonographique, lorsqu'il est diffusé, est une exécution publique à laquelle l'auteur doit consentir, sinon elle est illicite. Derrière la Société des auteurs se trouvent les fabricants de disques, qui considèrent que la radiodiffusion des enregistrements phonographiques peut nuire à leur industrie. Les amateurs de musique mécanique, satisfaits par la radio, achèteront moins de disques. Les fabricants demandent en conséquence que les sociétés de radiodiffusion indiquent au moins le nom de la firme qui a procédé à l'enregistrement, lorsqu'elles émettent une œuvre en se servant d'un instrument mécanique. L'industrie profitera ainsi d'une certaine réclame. Les sociétés de T. S. F. répondent que la radiodiffusion de la musique enregistrée n'est pas une exécution publique au sens de la loi brésilienne sur le droit d'auteur. L'exécution publique suppose une entrée payante. Or, au Brésil, les réceptionnaires d'ondes hertziennes ne versent aucune redevance aux compagnies de radiodiffusion. Cette thèse ne paraît pas solide. Invité à se prononcer, le Ministre de la Justice a approuvé le point de vue des auteurs : la loi est claire, les émissions radiophoniques sont des exécutions publiques au même titre que les concerts publics. Il faudra donc que les sociétés de radiodiffusion acquittent les droits d'auteur qui leur sont réclamés, à moins qu'elles ne préfèrent courir le risque d'un procès dont l'issue leur sera très vraisemblablement défavorable. Il sera aussi nécessaire que les compagnies d'émissions soumettent leurs programmes à la censure de la police, laquelle ne donne son autorisation qu'après le paiement des droits d'auteur. Jusqu'ici, cette règle était très mal observée (1).

Grande-Bretagne

Les réceptions, par haut-parleur, des émissions radiophoniques (1)

Ce problème se pose successivement un peu partout. Nous avons indiqué la solution qu'il a reçue en *Allemagne*, en *Belgique*, en *Tchécoslovaquie*, en *France*, aux *États-Unis d'Amérique* (voir *Droit d'Auteur* du 15 juin 1933, p. 71, 2^e col.). Jusqu'ici l'Allemagne est, à notre connaissance, le seul pays où la réception publique, par haut-parleur, d'une émission radiophonique ne soit pas considérée comme une nouvelle diffusion de l'œuvre, diffusion par conséquent sujette à une autorisation distincte. La jurisprudence *britannique* est conforme à celle de la majorité des pays (2). Le juge de première instance s'était prononcé en avril 1933 (le numéro, cité plus haut, du *Droit d'Auteur* faisait allusion à cette décision); voici maintenant l'arrêt de la Cour d'appel de Grande-Bretagne (*English Court of appeal*) qui confirme le jugement du tribunal inférieur. La Compagnie britannique de radiodiffusion paie une redevance annuelle à la *Performing Right Society*, afin de pouvoir radiodiffuser les œuvres du répertoire de cette dernière. Le point de vue soutenu devant la Cour d'appel par les exploitants était celui-ci: l'usage d'un haut-parleur qui propage à nouveau les émissions radiophoniques n'implique pas une nouvelle exécution de l'œuvre radiodiffusée, donnant à l'auteur de l'œuvre ainsi utilisée le droit de réclamer une redevance en plus de celle que paie la Compagnie britannique de radiodiffusion. Mais la Cour d'appel a estimé que l'usage du haut-parleur rendait l'exécution de l'œuvre perceptible à un plus grand nombre de personnes et que ce surnombre d'auditeurs constituait un auditoire à part, impliquant une exécution spéciale, pour laquelle une autorisation particulière était par conséquent nécessaire. A défaut d'une telle autorisation, le droit d'auteur est violé. La Compagnie britannique de radiodiffusion ne saurait donner l'autorisation de propager par haut-parleur les émissions radiophoniques, puisqu'elle n'est pas titulaire des droits d'auteur, et la somme globale qu'elle paie pour les droits de reproduction ne couvre naturellement que les réceptions privées d'œuvres radiodiffusées. La *Performing Right Society*, en ouvrant son action, avait pour but de faire établir son droit. A moins que la

(1) Source : *Deutsche Zeitung*, Sao-Paulo, numéros des 31 mai et 13 juin 1933, obligeamment communiqués par la Légation de Suisse au Brésil.

(1) Voir les journaux anglais du commencement d'octobre 1933.

(2) Il en est de même de la jurisprudence *roumaine* (v. le *Journal télégraphique* d'août 1933, p. 232).

Chambre des Lords n'en décide autrement (ce qui paraît très peu probable), ou qu'un changement ne survienne dans la législation, les propriétaires d'hôtels et autres personnes qui diffusent de la musique par des hauts-parleurs devront payer la redevance réclamée par la société de perception, ou bien renoncer à cette pratique, car on se trouve réellement en présence d'une exécution publique lorsqu'une œuvre radiodiffusée est offerte à l'audition du public devant un haut-parleur qui la propage. Le cas n'est pas le même que si l'on entend dans la rue une réception radiophonique s'échappant d'un appartement privé. En l'espèce, les propriétaires d'hôtels ont pris des mesures pour que la diffusion radiophonique reçoive des auditeurs. Ils ont capté l'émission radiophonique (constituant une exécution publique) afin de l'utiliser pour une nouvelle exécution publique. Cette nouvelle exécution n'a été rendue possible que par une intervention des propriétaires d'hôtels. En conclusion, la Cour d'appel a confirmé le jugement de l'instance inférieure.

On s'attend à ce que le litige soit porté devant la Chambre des Lords, étant donnée la grande importance pratique de la question controversée. Les exploitants ne ménagent ni leur peine ni leur argent pour essayer de faire triompher leur thèse. Jusqu'ici, ils n'ont réussi à enfoncer la position des auteurs que dans un seul pays, à notre connaissance, savoir en Allemagne, comme nous l'avons dit plus haut.

Bibliographie

OUVRAGES NOUVEAUX

RADIORECHT, par J. Buser, docteur en droit.

Un volume de 239 pages 15×22,5 cm.
Bâle, 1932. Helbing & Lichtenhahn, éditeurs.

Cet ouvrage a été présenté sous forme de rapport à la journée suisse de juristes de l'année 1932. L'auteur, qui est le chef du contentieux de la direction générale des Postes et Télégraphes de la Suisse, et qui professe à l'Université de Berne un cours sur la législation des transports, était fort bien préparé pour sa tâche. Son exposé traite d'une manière très complète les nombreux problèmes qui se rattachent à la radiodiffusion. Nous ne nous arrêterons ici qu'au chapitre dans lequel il envisage la T. S. F. sous l'angle de la propriété intellectuelle.

M. Buser examine d'abord la question de savoir si la radiodiffusion peut être

considérée comme l'un des procédés d'exploitation que la loi suisse sur le droit d'auteur, du 7 décembre 1922, réserve à l'auteur : la réponse est affirmative. Car, dit-il, la diffusion radio-électrique d'une œuvre est ou bien une récitation, une représentation, une exécution ou une exhibition (ce dernier terme s'appliquant aux ouvrages figuratifs), ou bien une reproduction par un moyen moderne et auquel le législateur de 1922 ne pensait pas encore. De toute façon, la protection est acquise en Suisse à ce mode d'utilisation des œuvres littéraires et artistiques, puisque la loi accorde à l'auteur le droit de reproduction en général et le droit de récitation, de représentation, d'exécution et d'exhibition. La Convention de Berne révisée en dernier lieu à Rome fait de la radiodiffusion une communication de l'œuvre au public. Elle n'inclut donc pas dans les cadres traditionnels du droit d'auteur cette manière de répandre les ouvrages de l'esprit, mais s'inspire de la maxime : à fait nouveau, droit nouveau. M. Buser incline à adopter la même solution. On peut discuter là-dessus. Au point de vue pratique, nous croyons que les rédacteurs de l'Acte de Rome ont eu raison de traiter la radiodiffusion comme un mode d'exploitation à part et *sui generis*. En effet, la récitation et l'exécution publiques sont soumises dans plusieurs pays à des règles particulières qui s'appliqueraient aussi à la radiodiffusion des œuvres littéraires et musicales, si l'on estime que la transmission par T. S. F. de ces œuvres est une récitation ou une exécution. (En tout cas, on pourrait être tenté de raisonner ainsi.) Il vaut mieux couper court à toute hésitation de ce genre et décider que la radiodiffusion est un moyen spécial d'utiliser les ouvrages de l'esprit, moyen qu'aucune règle exclusivement réservée à un autre procédé d'exploitation ne saurait régir. En admettant, par exemple, que l'exécution publique des compositions de musique soit sujette à une licence légale dans un pays déterminé, il n'en résulterait rien pour la radiodiffusion de ces œuvres, parce que la propagation par T. S. F. bénéficie de règles qui lui sont propres. L'importance de la radio justifie certainement la doctrine de la Conférence de Rome, même si l'on ne se déclarait pas absolument convaincu en théorie.

Depuis quelque temps, le téléphone ordinaire transmet aussi des informations et des œuvres littéraires ou musicales. Cette forme de diffusion est-elle

couverte par l'article 11^{bis} de l'Acte de Rome? M. Buser considère que ledit article vise uniquement les transmissions qui s'opèrent à l'aide des ondes radio-électriques (p. 177). Cette opinion est juste. Mais si l'œuvre radiodiffusée est conduite par fil à l'auditeur, elle tombera sous le coup de l'article 11^{bis}, parce que les ondes hertziennes sont intervenues dans la succession des phénomènes qui font passer l'œuvre de l'émission à la réception.

S'agissant des hauts-parleurs, l'auteur défend la thèse qui a toujours été la nôtre, à savoir que la réception publique d'une œuvre radiodiffusée est une diffusion nouvelle sujette à l'autorisation spéciale de l'auteur. M. Buser dit fort bien que toute transmission ou tout renforcement d'une exécution, qui, par des moyens techniques, élargit le cercle primitif des auditeurs, tombe sous le coup de la loi concernant le droit d'auteur. Nous proposerons à la Conférence de Bruxelles de sanctionner cette manière de voir en modifiant l'article 11^{bis}, alinéa 1, de la Convention du 2 juin 1928. Il semble que, de plus en plus, l'on se rallie au principe de la protection des exécutions et récitation publiques par l'entremise des hauts-parleurs.

L'importance sociale de la radio a presque aussitôt posé le problème de la licence obligatoire. On soutient que les auteurs ne sauraient interdire absolument la communication de leurs œuvres au public par ce moyen si puissant de diffusion. La Conférence de Rome a laissé les pays contractants libres d'introduire dans leur législation interne la licence obligatoire ou légale en matière de T.S.F. — M. Buser nous paraît acquis à cette institution qui fonctionne déjà en Italie et en Norvège, mais il observe, avec beaucoup de raison selon nous, que le moment n'est pas venu de la réintroduire en Suisse où elle existait, pour les représentations et exécutions, sous le régime de l'ancienne loi du 23 avril 1883. Reprendre, afin de l'appliquer à la radiodiffusion, un système auquel le législateur a renoncé il y a dix ans à peine serait mal interprété au dehors. Plutôt que de recourir à une telle mesure, le Conseil fédéral suisse envisage la création d'une commission de conciliation chargée de liquider à l'amiable les différends qui pourraient s'élever entre les auteurs et la société suisse de radiodiffusion. Cette façon d'arbitrer les conflits serait tout à fait élégante.

Les gramo-concerts tiennent une grande place dans les émissions radio-

phoniques. Il est donc nécessaire d'en bien fixer la nature. C'est ici que la définition juridique de la radiodiffusion elle-même joue un rôle décisif, tout au moins en Suisse. Si la propagation par T. S. F. d'une œuvre musicale est une exécution, la radiodiffusion d'un disque musical ne sera pas autre chose. Or, l'article 21 de la loi suisse sur le droit d'auteur dispose qu'une œuvre adaptée en Suisse aux instruments mécaniques d'une manière licite peut être exécutée librement en public au moyen desdits instruments. Il en découle que les gramo-concerts radiophoniques seraient également libres, pourvu qu'ils soient donnés avec des disques fabriqués en Suisse conformément aux prescriptions légales. Nous croyons que cette opinion trouverait des défenseurs. Mais, si l'on voit dans la radiodiffusion une forme spéciale de la communication des œuvres au public, la question change d'aspect, et l'article 21 précité cesse d'être applicable aux gramo-concerts donnés par T. S. F. C'est là certainement la solution recommandable *de lege ferenda*. Peut-on soutenir qu'elle est déjà voulue par le droit suisse existant? M. Buser le pense. Nous serions peut-être un peu moins affirmatifs. La loi suisse ne souffle pas mot de la radiodiffusion; par conséquent la définition juridique de celle-ci n'est pas énoncée par le législateur. Qui nous dit qu'un tribunal ne considérera pas l'émission radiophonique d'une œuvre musicale comme une exécution publique? Et s'il part de cette idée, il ne pourra pas proclamer le caractère illicite d'une radiodiffusion non autorisée de l'enregistrement phono-mécanique de cette œuvre, dès l'instant où le disque utilisé a été confectionné en Suisse licitement. Toutefois, nous pensons que les œuvres unionistes, mises en Suisse au bénéfice de l'article 11^{bis} de l'Acte de Rome, devraient jouir dans ce pays d'un traitement meilleur, parce que la conception théorique sur laquelle repose l'article conventionnel susindiqué est incompatible avec la libre radiodiffusion des enregistrements phonographiques, selon l'article 21 de la loi suisse.

L'auteur consacre quelques pages intéressantes aux revendications des artistes-exécutants. Il en reconnaît le bien-fondé. Car ce sont les interprètes qui subissent le plus durement le contre-coup des inventions nouvelles: ce sont eux dont le phonographe et la radio ont surtout bouleversé les conditions de travail. M. Buser estime que toute radiodiffusion d'une interprétation devrait valoir

aux interprètes un supplément d'honoraires, si tant est qu'ils n'ont pas été engagés uniquement pour l'émission par T. S. F. Le problème de la protection des artistes-exécutants dépasse les cadres de la radiophonie. On peut même soutenir qu'il se pose surtout à propos des disques phonographiques. C'est pourquoi nos premières propositions en vue de la Conférence de Bruxelles contenaient un alinéa 5 (nouveau) à ajouter à l'article 13 de la Convention, lequel traite, on le sait, des droits musico-mécaniques. Cet alinéa aurait obligé les pays contractants à accorder aux artistes-exécutants soit le droit de fixer leurs interprétations sur des instruments mécaniques, soit le droit à une redevance sur chaque instrument portant fixation d'une de leurs interprétations. Les sociétés d'auteurs ayant réservé à notre proposition un accueil plus que frais, nous avons dû la laisser tomber. Mais nous persistons à croire qu'il faut faire quelque chose en faveur des artistes-exécutants et sommes très heureux de nous rencontrer sur ce point avec l'auteur.

En terminant, M. Buser passe rapidement en revue les diverses questions posées par la radiophonie dans le domaine de la propriété industrielle. Il constate que l'émission radiophonique est protégeable comme telle en vertu du droit commun (Code civil suisse, Code fédéral suisse des obligations) et que, sur le terrain international, elle peut bénéficier des stipulations de la Convention de Paris pour la protection de la propriété industrielle, qui embrasse notamment la répression de la concurrence déloyale. C'est sans doute par ce dernier moyen qu'on parviendra le mieux au but. Il importe que la loi suisse concernant la concurrence déloyale, actuellement en préparation, contienne un article qui protège les personnes adonnées à la recherche et à la rédaction des nouvelles du jour contre l'utilisation abusive de celles-ci par des tiers.

L'exposé très consciencieux et scientifique de M. Buser mérite l'attention de tous les juristes appelés à un titre quelconque à s'occuper de la radio. Ils y trouveront une mine abondante et précieuse de renseignements.

* * *

INTERESSENSCHUTZ UND ALLGEMEINE RECHTS-SÄTZE, par le Dr *Elias Wolf*. Bâle, 1932, Helbing et Lichtenhahn, éditeurs. Une brochure de 38 pages 14,5×22 cm.

Cette brochure contient un commentaire intéressant de l'article 28 du Code civil suisse, article qui, comme on le sait,

est l'un des textes protégeant en Suisse le droit moral de l'auteur. M. Wolf, s'appuyant sur Egger, fait dudit article une disposition protectrice de tous les intérêts qui ne sont pas mis au bénéfice de normes spéciales. La protection de la personnalité, dit-il, est le point de ralliement des droits auxquels le législateur n'a pas accordé la faveur d'une attention particulière. Ainsi l'article 28 C.c.s. peut être considéré comme une application du grand principe selon lequel tout intérêt légitime mérite protection.

Dans cet ordre d'idées, l'auteur s'occupe de la question de savoir si la seule atteinte portée au droit d'autrui, sans qu'il en résulte un dommage, suffit pour justifier l'allocation d'une indemnité. Il rappelle le cas d'un entrepreneur du canton de Bâle-Ville qui avait utilisé les plans d'un architecte pour toute une série de constructions. L'architecte obtint une somme d'argent, bien qu'il n'eût pas invoqué de préjudice. Le tribunal civil de Bâle (première instance) considéra que des honoraires étaient dus à l'architecte, le Tribunal fédéral (instance de recours) jugea qu'il y avait lieu d'appliquer les articles 41 et suivants du Code des obligations (responsabilité aquilienne). Or il n'y avait eu en l'espèce ni arrangement entre les parties au sujet des honoraires, ni, selon M. Wolf, dommage causé par l'entrepreneur à l'architecte. Il y avait eu simplement utilisation non autorisée du droit du demandeur par le défendeur, lequel avait naturellement profité de son acte.

M. Wolf observe que les décisions du Tribunal civil de Bâle et du Tribunal fédéral suisse, dans l'affaire susindiquée, s'inspirent d'un sentiment très vif de justice, qui a permis au juge de première instance de passer par dessus l'absence du facteur «contrat», et au Tribunal fédéral d'en faire de même pour le facteur «dommage». Peut-être, néanmoins, pourrait-on soutenir que l'indemnité allouée par le Tribunal fédéral se fondait tout de même sur un dommage, parce que l'utilisation multiple d'un plan architectural sans l'autorisation de l'auteur privait celui-ci des honoraires qu'il aurait pu fixer si l'autorisation lui avait été demandée. En effet, au sens des articles 41 et suivants du Code suisse des obligations, le dommage peut être aussi bien négatif (*lucrum cessans*) que positif (*damnum emergens*). — Quoiqu'il en soit, il est intéressant de constater que le droit cherche de plus en plus à réserver à chacun les fruits de son travail. La protection réclamée pour les émissions ra-

diophoniques et pour les dépêches de presse, et le droit du savant à participer aux bénéfices découlant de ses inventions de principes et de ses découvertes sont des applications de cette tendance qui s'inspire de l'équité.

La brochure de M. Wolf, riche en idées générales et en aperçus ingénieux, mérite d'être recommandée à tous les juristes.

EIN DEUTSCHES URHEBERRECHTSGESETZ, Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht mit Begründung, par Willy Hoffmann, docteur en droit et avocat à Leipzig. Un volume de 102 pages 16×23,5 cm. Berlin, 1933. Franz Vahlen, éditeur.

M. Willy Hoffmann est bien connu des spécialistes du droit d'auteur par la revue *Funkrecht* qu'il dirige seul et par l'*Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht* dont il assume, avec deux confrères de Berlin, la publication. Dans l'ouvrage que nous annonçons, il exprime son avis sur la réforme de la législation allemande en matière de droit d'auteur. A cet effet, il a élaboré un projet de loi qu'il fait suivre d'un exposé des motifs. Les propositions de M. Hoffmann diffèrent souvent, et sur des points fort importants, du projet établi par les représentants des Gouvernements allemand et autrichien, projet qui a paru en 1932 et dont nous avons parlé en détail dans le *Droit d'Auteur* (voir les numéros des 15 juillet et 15 août 1932). Parmi les amendements que suggère M. Hoffmann, il s'en trouve un grand nombre de très intéressants et qui, s'ils étaient adoptés, amélioreraient sans aucun doute le projet officiel. Malheureusement, les propositions les plus importantes appellent de graves réserves parce qu'elles sont nettement dirigées contre les auteurs auxquels elles enlèveraient bien des avantages qui leur sont actuellement garantis. Citons, comme exemple principal de cette tendance rétrograde, la fixation par la loi d'une redevance déterminée pour l'enregistrement d'une œuvre sur un disque, et la libre exécution publique des disques fabriqués licitement. La redevance due pour l'enregistrement phonographique ne couvre naturellement que la vente des disques aux particuliers. Ceux-ci constituent la clientèle la plus nombreuse, mais qui ne voudra certainement pas payer pour les exécutions publiques organisées par les tenanciers de restaurants, hôteliers, etc. En pratique, les compositeurs et les librettistes ne recevront donc rien du tout pour ces exécutions. Ils doivent assister à la décadence ininterrompue des anciens moyens de diffusion (musique faite à domicile, concerts directs donnés par des exécutants) et à la vogue croissante des procédés mécaniques. Et

pourtant ce qu'ils perdent d'un côté ne leur est pas restitué de l'autre. C'est là, chacun l'avouera, une lourde et incompréhensible injustice. M. Hoffmann explique non sans un peu d'emphase, dans son introduction, qu'il vise à équilibrer par une juste balance les intérêts des auteurs et ceux des exploitants et du public. Tel a toujours été le but des lois sur le droit d'auteur. La législation allemande actuelle et, plus encore, le projet gouvernemental de 1932 sont certainement, et dans une large mesure, des œuvres de conciliation. Il serait tout à fait faux de prétendre qu'ils s'inspirent uniquement de la doctrine individualiste. D'autre part, si l'on considère certaines propositions de M. Hoffmann, en particulier celles que nous venons de mentionner, on n'y discernera pas le souci de tenir la balance égale entre les intérêts des auteurs et ceux des exploitants, mais bien plutôt la volonté caractérisée de favoriser la collectivité et les usagers au détriment des créateurs intellectuels exposés de la sorte à une spoliation tout à fait injustifiée. A côté de la licence obligatoire en faveur de l'industrie des disques, M. Hoffmann en propose une autre en faveur des sociétés de radiodiffusion. De plus il voudrait, par une innovation particulièrement importante, instituer une licence obligatoire profitant à chacun dans le cas où les droits d'auteur seraient exercés par une société de perception. Toute personne désirant représenter ou exécuter une œuvre faisant ainsi partie d'un répertoire social, pourrait exiger que la société détentrice des droits lui accorde, contre une rémunération équitable et sous réserve du droit moral, la permission de représenter, d'exécuter (ou éventuellement de réciter) l'œuvre. Si la redevance n'est pas fixée par avance dans un contrat collectif passé avec les organisations des exploitants, le Gouvernement devra la fixer. On le voit, M. Hoffmann va même beaucoup plus loin que la nouvelle loi allemande du 4 juillet 1933 sur les opérations en matière de droits d'exécution (v. *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1933, p. 109), qui prévoit tout au moins la fixation de l'indemnité par une commission arbitrale paritaire (art. 4). Comme presque toute la musique légère est aujourd'hui entre les mains des sociétés de perception, la proposition de M. Hoffmann équivaut en fait à la négation du droit exclusif de l'auteur dans ce domaine.

Au cours de son introduction, M. Hoffmann déclare expressément n'avoir pas cherché à faire concorder à tout prix son projet avec la Convention de Berne. Si, ajoute-t-il, le texte de celle-ci n'est pas rédigé de telle sorte que l'Allemagne puisse rester dans l'Union tout en conservant ses conceptions juridiques pro-

pres, il faudra savoir en tirer les conséquences. Nous avons compris la menace : elle est assez claire. Souhaitons qu'elle demeure l'apanage de M. Hoffmann. Indépendamment de toute considération morale ou culturelle, l'intérêt bien entendu des auteurs et éditeurs allemands nous semble recommander aux autorités responsables une attitude tout autre que celle de M. Hoffmann. Au sein de la commission d'experts qui a discuté l'an dernier la réforme du droit d'auteur en Allemagne, on a rappelé que la «balance commerciale» allemande, quant à l'utilisation des compositions musicales, était active, en d'autres termes : que le montant des droits perçus par les compositeurs allemands pour l'exploitation de leurs ouvrages à l'étranger dépassait le total des sommes dues pour l'exploitation des compositions musicales étrangères en Allemagne. Même phénomène, tout à l'avantage des œuvres allemandes, pour les traductions. Dans notre dernière revue statistique de la production intellectuelle des divers pays, nous avons pu constater qu'en 1930 il avait paru 2479 traductions d'œuvres allemandes en langues étrangères et seulement 1235 traductions d'œuvres étrangères en langue allemande (v. *Droit d'Auteur* du 15 décembre 1932, p. 135, 1^{re} col.). Si donc l'Allemagne sortait de l'Union littéraire et artistique et voyait ses œuvres tomber brusquement, de par sa décision, dans le domaine public à l'étranger, elle se ferait à elle-même plus de tort qu'aux étrangers auxquels elle cesserait d'accorder la protection. A vrai dire, nous déplorons la nécessité où nous sommes d'invoquer un argument économique pour défendre une cause qui devrait être envisagée sous le seul angle de l'esprit.

THEORIE DES VERLAGES, par E. Banaschewski.

Un volume de 78 pages 15×21 cm. Leipzig, 1933. R. Voigtländer, éditeur.

Ce travail ne se rapporte pas au droit d'auteur et n'est, par conséquent, pas au nombre de ceux dont nous rendons compte dans cette revue. Il poursuit un but purement théorique. L'auteur n'envisage pas seulement l'édition des œuvres susceptibles d'être imprimées, mais aussi — et c'est là ce qui est intéressant dans son ouvrage — l'édition des œuvres destinées à la communication au public par l'optique ou l'acoustique. En élargissant ainsi la notion traditionnelle de l'édition, et en groupant dans un système uniforme trois modes de publication traités jusqu'ici séparément, M. Banaschewski aperçoit de nouvelles possibilités pour l'étude de la fonction sociale et culturelle de l'édition, pour l'organisation pratique du métier d'éditeur, etc.