

LE DROIT D'AUTEUR

ORGANE MENSUEL DU BUREAU INTERNATIONAL DE L'UNION

POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES, A BERNE

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure: HONGRIE. Ordonnance du Ministre royal hongrois du Commerce concernant la fabrication et la mise en circulation des appareils de téléphonie et de télégraphie sans fil, n° 32 250, de 1925, dispositions ayant quelque rapport avec le droit d'auteur, p. 37.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales: LES DÉLAIS DE PROTECTION DANS LES DIVERSES LÉGISLATIONS UNIONISTES (*sixième article*). Législations de Suède, de Suisse, de Syrie et du Liban, de Tchécoslovaquie et de Tunisie. Résumé. Addenda et errata; p. 38.

Congrès et assemblées: CONGRÈS DES SOCIÉTÉS DE PERCEPTION

DES DROITS D'AUTEUR MUSICAUX, V^e session, Prague, 25-28 octobre 1925; VI^e session, Locarno, 4-5 mars 1926, p. 42.

Jurisprudence: ALLEMAGNE. Oeuvre dramatico-musicale. Radiophonie. Caractère de l'émission. Diffusion professionnelle et représentation publique. Droit de poursuite de l'auteur de l'œuvre, p. 43.

Nouvelles diverses: HONGRIE. L'ordonnance hongroise de 1925 concernant le régime juridique des postes émetteurs et récepteurs d'ondes radioélectriques, p. 45. — SUISSE. Droit d'auteur et musique religieuse, p. 45.

Nécrologie: Albert Osterrieth, p. 46.

Bibliographie: Ouvrages nouveaux (*Büchler, Office général de la musique*), p. 47, 48.

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

HONGRIE

ORDONNANCE

DU MINISTRE ROYAL HONGROIS DU COMMERCE
CONCERNANT LA FABRICATION ET LA MISE EN
CIRCULATION DES APPAREILS DE TÉLÉPHONIE
ET TÉLÉGRAPHIE SANS FIL⁽¹⁾

(N° 32 250, de 1925.)

*Dispositions ayant quelque rapport avec le
droit d'auteur*

ART. 14. — Les postes émetteurs d'ondes radiophoniques destinés à l'usage public ne peuvent être installés que par l'Administration royale des postes. Toutefois, le Ministre royal hongrois du Commerce peut, avec l'assentiment du Conseil des Ministres, décider qu'il sera fait exception à cette règle.

Lorsque les postes émetteurs d'ondes radiophoniques destinés à l'usage public propagent des communications « pour tous » (musique, chants, conférences et autres productions récréatives ou instructives et, de même, des nouvelles portant l'indication

(1) D'après une traduction allemande que nous devons à l'obligeance de notre correspondant de Hongrie M. Emile Szalai, Dr en droit et avocat à Budapest. La présente ordonnance a été rendue le 10 novembre 1925 et est entrée en vigueur le 15 novembre de la même année.

(Réd.)

« pour tous »), ces communications pourront être recueillies par toutes les personnes qui auront obtenu l'autorisation d'installer un poste récepteur d'ondes radiophoniques. Toutefois, il est interdit d'utiliser ou de répandre commercialement (*gewerblich*) les communications recueillies.

ART. 22. — Tout citoyen hongrois, toute société commerciale ou personne juridique de nationalité hongroise peuvent obtenir l'autorisation d'installer un poste destiné exclusivement à recevoir des communications propagées par les ondes radioélectriques. Les étrangers ne seront admis à la même faveur que sous réserve de réciprocité.

ART. 24. — L'autorisation d'installer un poste récepteur peut être soit *ordinaire* (personnelle), soit *étendue* (*ausgebreitet*).

L'utilisation est dite *ordinaire* (personnelle), lorsqu'elle comporte la réception de communications destinées à tous. De telles installations ne peuvent être pratiquées que dans des appartements particuliers et ne doivent servir qu'au divertissement ou à l'instruction du bénéficiaire de la concession et de ses proches. Sont considérés comme rentrant dans cette catégorie d'installations les appareils récepteurs des hôpitaux, dont il est fait usage pour distraire les malades.

L'utilisation est dite *étendue*, lorsqu'elle comporte la réception de communications destinées à tous, et que cette réception est rendue publique soit occasionnellement, soit régulièrement, sous la forme d'une exécution, d'une récitation, etc.

Peuvent bénéficier de l'autorisation de procéder à une telle utilisation étendue :

- a) les personnes physiques ou juridiques qui montrent à un endroit fixe l'installation radiophonique à un public qui change sans cesse et qui acquitte une taxe d'entrée;
- b) les locaux ouverts (hôtels, auberges, cinématographes, sanatoria, etc.) qui sont pareillement accessibles au public moyennant finance;
- c) les locaux fermés (casinos, clubs) dont les membres sont admis sans finance d'entrée à voir fonctionner les installations radiophoniques;
- d) les représentations publiques occasionnelles;
- e) les stations d'essais scientifiques et les instituts scientifiques.

ART. 57. — Est passible de l'emprisonnement jusqu'à deux mois et d'une amende pouvant s'élever jusqu'à 3 000 000 de couronnes :

- 1° quiconque, sans autorisation, utilise un poste de télégraphie ou téléphonie sans fil, ou laisse une autre personne l'utiliser;
- 4° quiconque utilise ou répand commercialement sans y avoir droit les communications destinées à tous.

NOTE DE LA RÉDACTION. — Voir ci-après p. 45 une brève notice sur la présente ordonnance.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LES DÉLAIS DE PROTECTION

DANS LES

DIVERSES LÉGISLATIONS UNIONISTES

(Sixième article)⁽¹⁾

Législations de Suède, de Suisse, de Syrie et du Liban, de Tchécoslovaquie et de Tunisie.
Résumé. Addenda et errata

SUÈDE

Trois lois, qui portent toutes la date du 30 mai 1919, protègent en Suède la propriété littéraire et artistique. La première a trait aux ouvrages de littérature et de musique, la deuxième s'occupe des œuvres des arts figuratifs, la troisième des photographies.

I. Délai normal et principal

C'est celui de trente ans *post mortem* ou, plus exactement, celui qui prend fin à l'expiration de la trentième année consécutive à celle au cours de laquelle l'auteur est décédé (loi sur les œuvres littéraires, art. 20; loi sur les œuvres artistiques, art. 13). Aucune disposition ne vise les œuvres littéraires, musicales ou artistiques posthumes; nous en concluons qu'elles tomberont dans le domaine public en même temps que les autres œuvres du même auteur.

II. Délais spéciaux

Nous en distinguons trois:

A. Le premier expire à la fin de la trentième année consécutive à celle de la première publication (édition). Il s'applique, d'une part, aux œuvres anonymes et pseudonymes, d'autre part à celles dont le titulaire du droit est une personne juridique.

1. Pour les œuvres *anonymes et pseudonymes* littéraires, musicales et artistiques, nous renvoyons aux articles 22, première phrase, de la loi sur les œuvres littéraires et musicales et 14 de la loi sur les œuvres artistiques.

Toutefois, si l'auteur d'une œuvre littéraire ou musicale anonyme ou pseudonyme se fait connaître durant le délai *post publicationem*, il s'assure à lui-même et à ses successeurs le bénéfice du délai normal et principal (loi sur les œuvres littéraires, art. 22, deuxième phrase). Une disposition équivalente ne se retrouve pas dans la loi sur les œuvres des arts figuratifs. Si l'œuvre est à la fois posthume et pseudonyme, elle ne pourra pas, selon nous, jouir d'une pro-

tection plus longue que celle qui résulterait de l'application du délai normal et principal. Comme nous l'avons dit à plus d'une reprise: la protection *post publicationem* accordée par certaines lois aux œuvres anonymes et pseudonymes ne saurait avoir pour effet d'avantager ces dernières si, par surcroît, elles sont posthumes.

2. Le droit d'auteur sur certaines œuvres littéraires ou musicales peut appartenir à des *personnes juridiques* (établissements d'instruction publique, académies, sociétés, associations ou autres corporations). Tel sera le cas lorsque ces collectivités assument le rôle du publicateur d'un recueil composé de travaux divers. Le publicateur est alors réputé auteur de l'œuvre prise dans son ensemble, chaque collaborateur conservant un droit distinct sur son apport personnel. Le droit de propriété littéraire d'une personne morale publicatrice d'un semblable recueil se prolonge, répétons-le, jusqu'à la fin de la trentième année consécutive à celle de la première publication (édition) (loi sur les œuvres littéraires et musicales, art. 5 et 22, dernière phrase). Une disposition correspondante manque dans la loi sur les œuvres des arts figuratifs. Le législateur suédois estime évidemment qu'une personne morale ne pourra jamais être que le cessionnaire de l'auteur physique d'une œuvre d'art.

B. Le deuxième délai spécial concerne les *photographies* publiées du vivant de leur auteur: elles sont protégées jusqu'à l'expiration de la quinzième année consécutive à celle au cours de laquelle elles ont été publiées (éditées) pour la première fois (loi sur les photographies, art. 7, 1^{er} al.).

C. Le troisième délai spécial vise les *photographies posthumes*: celles-là seront protégées seulement jusqu'à la fin de la quinzième année consécutive à celle au cours de laquelle l'auteur est décédé (même loi, art. 7, 2^e al.). Cette réglementation restrictive mérite d'être notée: elle est contraire à la tendance d'un assez grand nombre de lois qui, comme l'a écrit M. Albert Vaunois, «offrent une prime à la publication des œuvres posthumes»⁽¹⁾.

SUISSE

I. Délai normal et principal

La nouvelle loi suisse du 7 décembre 1922 (art. 37 et 41) a maintenu le délai de trente ans *post mortem auctoris*, calculé à partir de la fin de l'année du décès comme en Autriche, en Allemagne, etc. Aucune disposition ne règle la durée de protection des œuvres publiées par les soins d'une personne juridique: c'est que le législateur

suisse est d'avis qu'une personne morale ne peut pas être auteur au sens véritable de ce terme. Par conséquent, de deux choses l'une: ou bien l'ouvrage édité sous les auspices d'une collectivité porte le nom de celui qui l'a composé, et alors le délai normal et principal de protection s'applique sans difficulté — ou bien l'ouvrage en cause paraît sans nom d'auteur et alors nous avons affaire à une œuvre anonyme protégée par un texte spécial, comme nous allons le voir.

II. Délai spécial

La loi suisse n'en prévoit qu'un: celui de trente ans à partir de la fin de l'année au cours de laquelle l'œuvre a été rendue publique pour la première fois. Nous disons bien: *rendue publique*, et non pas publiée, afin de marquer que le législateur suisse n'a pas eu simplement en vue un acte d'édition mais tout acte quelconque de publicité: donc aussi la représentation, l'exécution, l'exposition, l'exhibition à l'aide d'appareils optiques, la projection sur l'écran cinématographique, etc.

Ce délai *post publicationem* au sens large vise:

1^o les *œuvres anonymes et pseudonymes*, étant entendu que si avant l'échéance de la durée spéciale de protection, l'auteur est désigné en la manière prévue par la loi, le délai *post mortem* devient applicable (art. 37)⁽¹⁾;

2^o les *œuvres posthumes*, c'est-à-dire celles qui n'ont fait l'objet d'aucun acte de publicité du vivant de l'auteur (art. 38, 1^{er} al.). Toutefois, la protection cesse de toute façon cinquante ans après la fin de l'année du décès de l'auteur, même si, à ce moment, trente ans n'ont pas encore passé depuis la fin de l'année de la publication (édition, représentation, exécution, etc.), ou si l'œuvre n'a pas été rendue publique du tout (art. 38, 2^e al.). Ainsi les œuvres posthumes publiées plus de vingt ans après la fin de l'année au cours de laquelle l'auteur est mort, demeureront protégées de moins en moins longtemps, au fur et à mesure qu'on se rapprochera davantage du terme fixé par l'article 38, 2^e alinéa. L'œuvre posthume pseudonyme sera protégée conformément à la même règle: il serait inéquitable qu'elle fût mieux traitée qu'une œuvre posthume ordinaire.

(1) Que faut-il entendre exactement par les mots «en la manière prévue par la loi»? M. Ernest Röhrlisberger a présenté une interprétation très rationnelle dans le *Droit d'Auteur* du 15 juillet 1923, p. 76. — D'autre part, le nom véritable de l'auteur pourra-t-il être révélé par l'auteur seul, ou bien également par les ayants cause de celui-ci? La lettre de la loi nous paraît autoriser l'intervention des ayants cause et le message du Conseil fédéral suisse, du 9 juillet 1918, ne contient rien qui infirme cette opinion.

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1925, p. 98, 113 et 122; 1926, p. 15 et 26.

(1) Voir *Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale*, 4^e série, n^o 1, p. 98.

III. Photographies

Les photographies sont à tous égards assimilées en Suisse aux œuvres littéraires et artistiques.

SYRIE ET LIBAN (pays placés sous le mandat de la France)

I. Délai normal et principal

C'est le délai français de cinquante ans *post mortem auctoris* (arrêté syro-libanais du 17 janvier 1924, art. 143)⁽¹⁾.

II. Délai spécial

L'arrêté susindiqué établit pour toute une série d'œuvres le délai de cinquante ans *post publicationem (editionem)*⁽²⁾. Nous les mentionnons rapidement :

A. Œuvres anonymes et pseudonymes

L'article 153 du décret pose pour ces œuvres le principe de la protection *post editionem*. L'article 154 précise ensuite que si l'auteur d'une œuvre anonyme se fait connaître avant l'expiration de cette période, le délai *post mortem* remplace le délai *post publicationem*. Nous avons rencontré déjà une réglementation de tous points pareille à celle-ci : c'était au Maroc. Nous nous contentons donc de renvoyer ici aux réflexions que nous a inspirées le dahir marocain du 23 mai 1916. Ajoutons simplement que l'éditeur d'une œuvre anonyme conserve l'exercice des droits afférents à cette œuvre tant que l'auteur reste dans l'ombre, sans que la protection puisse excéder la durée de cinquante ans *post publicationem* (décret syro-libanais, art. 155). Cette disposition est très raisonnable : elle nous confirme dans l'idée que nous avons émise plusieurs fois au cours de ce travail : la durée du droit de propriété littéraire ou artistique ne saurait en aucun cas se régler d'après le décès de l'éditeur. Si ce dernier est subrogé à l'auteur vis-à-vis des tiers, il le restera au maximum jusqu'à l'expiration du délai normal et principal, à moins qu'un délai spécial ne soit applicable.

B. Œuvres paraissant sous le nom d'une personne morale

Elles sont assimilées aux œuvres anonymes. Il est vrai que l'article 154 du décret, qui prévoit, nous l'avons vu, la substitution conditionnelle du délai *post mortem* au délai *post publicationem*, ne sanctionne pas expressément cette assimilation, comme le fait par exemple la disposition correspondante marocaine⁽³⁾. Mais l'article 155 ne laisse pas de doute à cet égard, — du moins dans notre esprit.

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1924, p. 99.

(2) Publication et édition sont des termes synonymes (v. art. 156 du décret).

(3) Dahir, article 23, 3^e alinéa.

C. Œuvres posthumes

L'article 153 du décret fixe la durée de protection des œuvres posthumes sans donner une définition de ces dernières. Nous pensons que la conception française de l'œuvre posthume est celle qui prévaudra en Syrie et au Grand-Liban.

L'œuvre posthume pseudonyme sera protégée jusqu'à cinquante ans *post publicationem*, ainsi qu'une œuvre posthume ordinaire : il n'y a pas d'autre délai possible ; nous croyons l'avoir démontré en parlant du dahir marocain.

D. Photographies et œuvres provenant d'un procédé analogue

Elles sont assimilées aux œuvres anonymes et pseudonymes posthumes et à celles qui paraissent sous le nom d'une personne morale (décret, art. 153).

TCHÉCOSLOVAQUIE

Des deux anciennes lois autrichienne et hongroise qui continuent à régir la propriété littéraire et artistique en Tchécoslovaquie, nous connaissons la première qui reste en vigueur dans les territoires autrefois autrichiens⁽¹⁾. La seconde, l'ancienne loi hongroise, du 26 avril 1884, maintenue en Slovaquie, ne nous arrêtera guère, d'autant que la loi hongroise actuelle du 31 décembre 1921, que nous avons analysée, s'en rapproche beaucoup dans les dispositions relatives à la durée de la protection.

I. Délai normal et principal

C'est le même que celui de la loi hongroise nouvelle de 1921 : il expire par conséquent à la fin de la cinquantième année consécutive à celle au cours de laquelle l'auteur est décédé (loi de 1884, art. 11 et 18).

II. Délais spéciaux

A. Œuvres dont le titulaire du droit est une personne juridique

Les académies, universités, corporations et autres personnes morales, ainsi que les établissements d'instruction publique jouissent sur les œuvres qu'ils font éditer d'un droit d'auteur qui dure jusqu'à la fin de la trentième (loi hongroise de 1921 : cinquantième) année consécutive à celle de la première publication ou édition (loi de 1884, art. 15).

B. Œuvres anonymes et pseudonymes

La protection de ces œuvres s'éteint à la fin de la cinquantième année consécutive à celle de la première édition pourvu que cette date soit indiquée⁽²⁾ (loi de 1884,

(1) Voir notre chapitre consacré à la Pologne.

(2) Et si la date n'est pas indiquée, n'y aura-t-il pas de protection du tout ? Ce serait bien singulier. Nous estimons qu'une œuvre anonyme ou pseudo-

art. 13, 3^e al., 45 et 65). Toutefois, si, au cours de ce délai, le nom de l'auteur est notifié à l'autorité compétente pour l'enregistrement, la durée normale de protection est acquise à l'œuvre ainsi publiquement reconnue par son auteur. Tant que cette reconnaissance n'a pas eu lieu, l'éditeur ou, s'il n'est pas nommé, le commissionnaire désigné sur l'ouvrage sera réputé l'ayant cause de l'auteur anonyme ou pseudonyme (loi de 1884, art. 28). C'est la même réglementation que celle de la loi de 1921, avec cette différence que le législateur de 1884 n'assimilait pas encore le pseudonyme notoire au nom patronymique.

C. Œuvres posthumes

En principe, pas de délai spécial pour cette catégorie d'ouvrages qui sont donc protégés jusqu'à la fin de la cinquantième année consécutive à celle du décès de l'auteur. Cependant, les œuvres éditées pour la première fois plus de quarante-cinq ans mais moins de cinquante ans après la fin de l'année au cours de laquelle l'auteur est décédé, bénéficient encore de toute manière d'une protection de cinq ans à partir de la fin de l'année de l'édition (loi de 1884, art. 14).

La même disposition se retrouve dans la loi de 1921 (art. 14).

L'œuvre posthume pseudonyme sera protégée aussi longtemps mais non pas davantage qu'une œuvre posthume ordinaire. Nous avons motivé cette opinion en étudiant la loi hongroise actuelle (v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 125, 1^{re} col.).

D. Droit de traduction

La loi de 1864 contient certaines dispositions très strictes relativement au droit de traduction. Elles sont, disons-le tout de suite, sans importance pour les auteurs unionistes qui peuvent invoquer en Tchécoslovaquie l'article 8 de la Convention de Berne révisée.

1^o Un ouvrage publié pour la première fois dans une langue morte ne peut pas être traduit sans le consentement de l'auteur⁽¹⁾ dans une langue vivante (loi de 1884, art. 7, n^o 1). Il en est de même des œuvres littéraires inédites et protégées (loi de 1884, art. 7, dernier al.). Jusqu'ici rien qui ne soit pas équitable et même, si l'on veut, libéral. Mais voici venir les restrictions :

2^o un ouvrage édité simultanément en plusieurs langues peut être licitement traduit dans l'une de ces langues, lorsque cinq ans se sont écoulés à partir de la fin de l'année au cours de laquelle l'œu-

nyme publiée sans date doit être protégée exactement aussi longtemps qu'une œuvre de même nature, mais datée. Il suffit de se renseigner auprès de l'éditeur.

(1) Ou, pensons-nous, de l'ayant droit.

vre originale a été éditée (art. 7, n° 2, et 17);

3° un ouvrage ordinaire peut être librement traduit dès qu'il est publié (édité). Si l'auteur prétend se réserver le droit de traduction, il doit (art. 7, n° 3):

- a) apposer une mention conçue dans ce sens sur la feuille de titre ou en tête de son ouvrage;
- b) faire en sorte que la traduction soit commencée dans l'année et terminée dans les trois ans⁽¹⁾ qui suivent celle au cours de laquelle l'œuvre originale a été éditée;
- c) notifier à l'enregistrement le fait que la traduction est commencée, puis le fait qu'elle est achevée.

Si l'auteur se soumet à toutes ces exigences, le législateur le récompense en lui conférant le droit exclusif de traduction pendant cinq ans à partir de la fin de l'année au cours de laquelle la traduction autorisée a été publiée. Mais, bien entendu, il faut que cette traduction ait paru dans une langue visée par la mention de réserve. Si celle-ci n'a été formulée que pour certaines langues, c'est uniquement pour ces langues-là que le droit de traduction peut prendre naissance.

E. Droit de représentation et d'exécution publiques

En principe, ce droit est réservé à l'auteur et à ses ayants cause durant le même espace de temps que le droit de reproduction. Toutefois, le droit de représentation et d'exécution des œuvres anonymes ou pseudonymes inédites expire à la fin de la cinquantième année consécutive à celle de la première représentation ou exécution. La protection normale intervient si, dans ce délai, le nom de l'auteur est notifié à l'enregistrement soit par l'intéressé lui-même, soit par son ayant cause (loi de 1884, art. 55). On se souvient que l'article 55 de la nouvelle loi hongroise est conçu exactement de même.

F. Discours

Les discours prononcés que les orateurs sont amenés à prononcer en diverses circonstances politiques, littéraires, etc. sont de véritables œuvres soumises au droit d'exploitation de l'auteur. Celui-ci ou ses ayants cause sont seuls qualifiés pour en publier une édition d'ensemble. Cependant, cette prérogative expire cinq (loi hongroise de 1921: dix) ans après la fin de l'année du décès de l'orateur. En d'autres termes: s'il n'en est pas fait usage au cours de ce délai, le droit exclusif de recueillir les discours en volume s'éteint; si, au contraire, un re-

(1) Pour les œuvres scéniques, ce délai de trois ans est même ramené à six mois.

cueil a paru avant le terme ainsi fixé, il demeure protégé jusqu'à la fin de la cinquantième année consécutive à celle de la mort de l'auteur (art. 12, 3° al., de la loi de 1884). *Quid* des discours qui ne seraient pas incorporés à la collection publiée en temps opportun par l'ayant droit? Seront-ils saisis par le domaine public à l'échéance du délai d'usage? Les lois de 1884 et de 1921 ne prescrivent rien à ce sujet. A notre avis, de même que le droit de traduction ne s'épanouissait pleinement, sous l'empire de la Convention de 1886/1896, que pour les langues dans lesquelles une version avait été publiée dix ans après l'édition de l'œuvre originale, de même, sous le régime des lois hongroises de 1884 et 1921, seuls les discours recueillis en volume dans les cinq ou dix premières années consécutives à celle du décès de l'orateur bénéficieront de la protection normale.

G. Photographies

La loi hongroise de 1884 mentionne les photographies. Mais, d'une part, elle ne leur accorde qu'une protection fort limitée dans le temps et, d'autre part, elle impose aux intéressés des formalités constitutives du droit.

1. Le droit exclusif de reproduire, de publier et de mettre en vente une œuvre photographique appartient à l'auteur de l'image originale pendant cinq ans. Le point de départ du délai varie suivant que l'œuvre a été éditée ou non:

- a) si l'œuvre a été éditée, les cinq ans se comptent à partir de la fin de l'année civile au cours de laquelle l'édition a eu lieu (art. 70, al. 1^{er});
- b) si l'œuvre n'a pas été éditée, les cinq ans courent à partir de la fin de l'année civile dans laquelle a été fixée l'image photographique originale (art. 70, al. 2).

2. Les formalités à accomplir sont indiquées à l'article 69 de la loi. Il faut que chaque exemplaire isolé des tirages ou reproductions licites de l'œuvre originale porte:

- a) le nom ou la raison sociale et le domicile de l'auteur ou de l'éditeur de l'œuvre originale;
- b) le millésime de l'année civile dans laquelle ont été édités pour la première fois les tirages ou reproductions licites. (Cette seconde formalité ne concerne évidemment que les œuvres photographiques éditées.)

TUNISIE

I. Délai normal et principal

La loi tunisienne sur la propriété littéraire et artistique, du 15 juin 1889, ne contient qu'une seule disposition ayant trait

à la durée du droit d'auteur. C'est l'article 2 ainsi conçu: « Ce droit se prolonge pendant « cinquante ans après le décès de l'auteur au « profit de ses héritiers ou ayants droit. »

Tous les ouvrages de littérature ou d'art bénéficient donc en Tunisie de la protection normale *post mortem*, même s'ils sont anonymes, pseudonymes ou posthumes. Pour les œuvres anonymes et pseudonymes l'éditeur sera réputé l'ayant cause de l'auteur, et la même présomption existera en faveur des personnes juridiques qui assument la publication d'une œuvre dont l'auteur physique n'est pas nommé.

Quant aux *photographies*, la loi tunisienne les ignore, mais nous pensons que les tribunaux les protégeront en s'inspirant de la jurisprudence française.

II. Prorogation en raison de la guerre mondiale

Le décret tunisien du 31 mars 1919 reproduit (*mutatis mutandis*) le texte de la loi française dite loi Bérard, du 3 février 1919. La prolongation consentie est égale à l'espace de temps compris entre le 2 août 1914 et la fin de l'année consécutive au jour de la signature du Traité de paix. Elle profite à toutes les œuvres qui n'étaient pas encore acquises au domaine public à la date de la promulgation du décret⁽¹⁾ et à toutes celles qui ont été publiées après cette date, mais avant l'échéance de ladite année.

RÉSUMÉ

Nous voici au terme d'une étude que nous n'avions pas prévue si longue. Une fois de plus se vérifie l'observation faite par bien des esprits scientifiques: la réalité, lorsqu'on cherche à la connaître vraiment, n'est pas simple. Encore ne saurions-nous nous flatter d'avoir épuisé notre sujet. Mais nous en avons assez dit peut-être pour qu'éclate aux yeux du lecteur l'impossibilité de modifier profondément l'article 7 de la Convention de Berne révisée. Trop de divergences continuent à séparer les lois nationales. Si nous considérons le seul délai normal et principal, que voyons-nous?

Deux délais-types se disputent la faveur des pays de l'Union: le délai franco-belge de cinquante ans *post mortem*; le délai austro-allemand de trente ans *post mortem*. Le premier est un peu plus répandu que le second sans que l'on puisse néanmoins en escompter le triomphe général dans un avenir prochain. Il vient de s'imposer en Italie (v. l'article 26 de la nouvelle loi italienne du 7 novembre 1925, *Droit d'Auteur*, 1926, p. 4). Mais, en 1919, la Suède réduisait la

(1) Quelle est exactement cette date? Le décret se termine par la formule: « Vu pour promulgation et mise à exécution. (Signé) Etienne Flandin. » On peut, semble-t-il, admettre que le décret a été pris et promulgué le même jour: le 31 mars 1919.

protection de cinquante à trente ans *post mortem*, en 1922 la Suisse estimait que le délai trentenaire était suffisant et nous ne savons pas ce qui se passera en Pologne et en Tchécoslovaquie, lorsque des lois unifiant le régime de la propriété littéraire seront votées dans ces pays.

I. Ont adopté rigoureusement le délai franco-belge de cinquante ans *post mortem auctoris* : la Belgique, la France, la Grande-Bretagne (avec le domaine public payant partiel), l'Italie⁽¹⁾, le Luxembourg, le Maroc, la principauté de Monaco, les Pays-Bas, le Portugal, la Tunisie. Il faut y ajouter la Palestine, la Syrie et le Liban, placés, la première sous le mandat de la Grande-Bretagne, les deux autres sous celui de la France.

Ont adopté ce même délai, mais en le faisant partir du 1^{er} janvier de l'année consécutive de celle au cours de laquelle l'auteur est décédé : le Danemark, la Grèce, la Hongrie, la Norvège, la Tchécoslovaquie (partie jadis hongroise).

Une seconde variante du délai franco-belge se rencontre en Pologne (partie jadis russe), où les cinquante ans se comptent à partir du 1^{er} janvier de l'année au cours de laquelle l'auteur est décédé.

II. Ont adopté le délai austro-allemand de trente ans à partir du 1^{er} janvier de l'année consécutive à celle au cours de laquelle l'auteur est décédé : l'Allemagne, l'Autriche, Dantzig, la Pologne (partie jadis allemande et autrichienne), la Suède, la Suisse, la Tchécoslovaquie (partie jadis autrichienne).

Le Japon a adopté ce même délai, mais limité strictement à trente ans *post mortem auctoris*.

La Bulgarie fait courir le délai de trente ans à partir du 1^{er} janvier de l'année au cours de laquelle l'auteur est décédé.

III. Ont adopté des délais particuliers : le Brésil, l'Espagne, Haïti et la République de Libéria.

De ce tableau récapitulatif certaines conclusions se dégagent. Nous nous proposons de les tirer dans un dernier article.

ADDENDA ET ERRATA

Les travaux lexicographiques n'ont point de fin, disait Littré. Nous sera-t-il permis de nous autoriser de cette parole pour apporter quelques additions et corrections à ce que nous sommes tentés d'appeler notre

répertoire des délais de protection applicables aux œuvres littéraires et artistiques dans les pays de l'Union de Berne?

BELGIQUE

Comment résoudre en Belgique le problème de la protection de l'œuvre posthume pseudonyme? A notre avis comme en Grande-Bretagne (v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 122, 3^e col.). Deux délais sont à considérer : celui des œuvres posthumes qui part du jour où elles ont été livrées à la publicité, et celui des œuvres anonymes et pseudonymes qui, selon les uns est déterminé par la mort de l'éditeur agissant en qualité d'ayant cause de l'auteur, tandis que d'autres estiment qu'il ne pourra jamais courir plus longtemps que le délai normal et principal. De toute façon l'œuvre posthume tombe en Belgique dans le domaine public après l'œuvre publiée du vivant de l'auteur. Il est juste que cet avantage soit également acquis à l'œuvre posthume pseudonyme. Mais nous nous refusons, quant à nous, à aller plus loin. Si l'éditeur est censé être l'ayant cause de l'auteur inconnu, il ne saurait exercer des droits au delà du terme de la protection normale. Or ce terme est déjà dépassé pour les œuvres posthumes simples; il serait peu logique de favoriser davantage encore les œuvres posthumes pseudonymes en soutenant qu'elles peuvent être protégées jusqu'à cinquante ans après la mort de l'éditeur.

BRÉSIL

1. Nous avons dit⁽¹⁾ que le Code civil de 1916/1917 ne parlait pas des œuvres anonymes et pseudonymes. Or il en parle bel et bien à l'article 654, comme nous l'observons un peu plus haut⁽²⁾. Après avoir discerné la bonne direction, nous sommes entrés dans les ténèbres de l'erreur. Il n'était guère possible de se tromper de plus humiliante façon. Une seule chose nous console un peu : c'est que cet inexplicable lapsus de mémoire ne nous a rien fait dire d'inexact en ce qui touche le fond même du droit.

2. Quelle est la durée de protection des œuvres posthumes pseudonymes au Brésil? Nous pensons qu'en théorie elles ne pourront pas être protégées plus longtemps que les œuvres posthumes ordinaires qui bénéficient de la protection normale de soixante années *post mortem auctoris*. Nulle part l'œuvre anonyme ou pseudonyme ne jouit d'un traitement de faveur : il ne semble pas possible de lui accorder plus que le maximum prévu par la loi pour les œuvres qui paraissent sous le nom patronymique de l'auteur. Pratiquement, puisque l'éditeur

est réputé être l'auteur de l'œuvre anonyme ou pseudonyme à l'égard des tiers, il pourra se produire que par son fait la protection se prolonge au delà du terme légal. Mais ce serait là un abus.

BULGARIE

1. Le délai de vingt-cinq ans *post editionem* applicable aux collections de journaux et autres publications périodiques est établi à l'article 14 de la loi bulgare et non à l'article 4⁽¹⁾.

2. Les notes de journal intime, avon-nous dit, ne peuvent être publiées sans le consentement du conjoint survivant et des enfants. Si l'auteur est mort célibataire et sans enfants, ajoutons-nous, l'autorisation de ses autres successeurs légaux n'est plus nécessaire une fois que vingt ans se sont écoulés depuis le 1^{er} janvier de l'année au cours de laquelle l'auteur est décédé. Le terme de célibataire employé par nous n'est pas assez compréhensif. Le cas visé par le législateur bulgare est celui d'un auteur qui meurt sans laisser de conjoint. Le veuf et la veuve doivent par conséquent être assimilés au célibataire.

3. Le droit exclusif de traduction appartient à l'auteur pendant dix ans à partir du 1^{er} janvier de l'année au cours de laquelle l'œuvre originale a été éditée (loi bulgare, art. 33 et 18). Mais il faut que l'auteur

a) se soit réservé ce droit sur la première feuille ou dans la préface de l'ouvrage (art. 34, n° 1);

b) ait fait imprimer la traduction durant la première moitié du délai susindiqué de dix ans (art. 34, n° 2).

Sans doute n'est-il pas nécessaire que l'auteur entreprenne lui-même la version : il suffira qu'il l'autorise et que l'impression de la traduction autorisée soit achevée à temps par les soins du traducteur. — D'autre part, il semble évident qu'une version exécutée dans le délai prescrit n'assure le maintien du droit que pour la langue dans laquelle celle-ci a été faite. Pour toutes les autres langues, le droit exclusif de traduction cesse une fois que cinq ans ont passé depuis le 1^{er} janvier de l'année durant laquelle l'œuvre originale a été éditée. — Enfin si l'auteur a négligé de remplir la condition posée sous lettre a), le droit de traduction ne dure même pas cinq ans; il ne prend pas naissance du tout.

Tant que se prolonge le droit d'auteur sur l'œuvre originale, il est interdit de retraduire celle-ci dans sa langue primitive (art. 34, n° 3).

Toutes les dispositions bulgares relatives au droit de traduction sont empruntées à l'ancienne loi russe du 21 mars 1911 (voir

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur*, 1925, p. 114, 1^{re} colonne.

⁽²⁾ *Ibid.*, 1925, p. 113, 3^e colonne.

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur*, 1925, p. 114, 3^e colonne.

⁽²⁾ Sous le régime de la nouvelle loi de 1925.

Droit d'Auteur, 1926, p. 27). Elles ne s'appliquent d'ailleurs pas aux auteurs unionistes, la Bulgarie ayant adhéré sans réserve à la Convention de Berne révisée.

GRANDE-BRETAGNE

L'institution du domaine public payant, telle que nous l'avons définie (v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 122, 2^e col.), ne vise que la reproduction des œuvres par le moyen de l'édition. La représentation et l'exécution ne sont pas, croyons-nous, soumises à cette réglementation, mais seulement à celle de la licence obligatoire. Cela nous paraît découler du texte de la loi britannique.

JAPON

Aux termes de l'article 24 de la loi japonaise concernant le droit d'auteur, les œuvres photographiques insérées dans une œuvre littéraire ou scientifique restent protégées aussi longtemps que cette œuvre elle-même, si l'auteur a exécuté ou fait exécuter les photographies spécialement en vue de les reproduire dans son ouvrage.

Congrès et assemblées

CONGRÈS DES SOCIÉTÉS DE PERCEPTION DES DROITS D'AUTEUR MUSICAUX

I

V. SESSION

PRAGUE, 25-28 octobre 1925

Cette cinquième session du Congrès de perception des droits d'auteur musicaux a réuni des délégués d'Allemagne, de Belgique, de Hongrie, des Pays-Bas et de Tchécoslovaquie. Les délégués tchécoslovaques représentaient en outre leurs collègues de Suède et de Suisse.

Les délibérations paraissent avoir été animées d'un fort bon esprit, si l'on en juge par les comptes rendus de la *Prager Presse*⁽¹⁾ que nous avons sous les yeux. Les congressistes ont dirigé leur attention principalement sur trois points. Les deux premiers concernaient l'organisation des sociétés elles-mêmes qui chercheront à se prêter mutuellement main-forte dans les divers pays et à unifier autant que possible leurs méthodes de perception. Quant au troisième point, il était d'un intérêt plus général et d'une actualité manifeste : il s'agissait pour les participants de voter une résolution ayant trait à la radiophonie dans ses rapports avec le droit d'auteur. Un débat général, et qui semble avoir été le point culminant de la session, s'engagea sous la présidence de MM. Robert Lienau (Allemagne) et Balling

(1) Voir en particulier les numéros des 25 et 28 octobre 1925.

(Tchécoslovaquie). M. Löwenbach, D^r en droit et avocat à Prague, qui assistait à la discussion en qualité d'expert, donna lecture d'un rapport très circonstancié où il étudiait successivement le problème juridique pur et les moyens pratiques d'assurer aux auteurs mis à contribution par la T. S. F. le respect de leurs droits. Une résolution rédigée par M. Löwenbach fut adoptée à l'unanimité ; nous en donnons ci-après le texte en traduction française :

La Conférence de Prague, se référant aux résolutions de la Conférence d'Amsterdam de 1924⁽¹⁾ qui avait déclaré que les émissions radiophoniques d'œuvres musicales étaient des auditions ou concerts publics protégés par les lois sur le droit d'auteur, pose les principes suivants :

I. En ce qui concerne le droit matériel :

1. Les exécutions d'ouvrages musicaux propagées par un appareil émetteur d'ondes radioélectriques doivent être de toute façon considérées comme des concerts publics. Elles sont en conséquence sujettes à l'autorisation et au contrôle de l'auteur, ou de la Société d'auteurs du pays dans lequel se trouve le poste d'émission, sans qu'il y ait lieu de distinguer selon que la première reproduction a lieu en public ou dans un studio privé du poste émetteur.
2. Les représentations sur la scène d'ouvrages dramatico-musicaux, propagées par la radiotéléphonie, doivent être considérées comme des concerts et, en pareil cas, les auteurs n'encaisseront pas seulement les tantièmes afférents à la représentation publique sur la scène, mais encore ceux qui leur seront dus pour la transmission de l'œuvre, transmission revêtant le caractère d'un concert.
3. La Société d'auteurs du pays du poste émetteur est légitimée à percevoir auprès de ce dernier considéré comme organisateur des exécutions les redevances dues du fait de l'exécution radiophonique.
4. Les émissions transmises d'exécutions radiophoniques (*Re-broadcasting*) doivent être considérées comme de nouvelles exécutions publiques par les sociétés d'auteur du pays où se trouvent les stations émettrices qui assurent la transmission.
5. Comme système uniforme de perception des tantièmes dus pour les émissions radiophoniques, il est recommandé de prélever un tant pour cent sur l'abonnement encaissé par les stations émettrices, abonnement dont le montant variera pour les différents groupes de stations réceptrices publiques ou privées suivant les circonstances dans lesquelles se trouveront les divers États et les abonnés. — Les exécutions radiophoniques pratiquées à l'aide d'un haut-parleur ou d'appareils analogues doivent être considérées comme des concerts séparés et traités comme tels.

II. En ce qui concerne la procédure à suivre :

1. La Conférence de Prague souhaite qu'une réglementation uniforme des droits d'exécution radiophoniques soit adoptée prochainement dans le cadre de l'Union inter-

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1925, p. 17 à 19.

nationale de Berne et qu'une Conférence des États contractants soit convoquée pour compléter sur ce point la Convention de Berne révisée.

2. A cet effet, le Secrétariat permanent du Congrès, à Amsterdam, entrera en relation avec le Bureau international de Berne.

La présente résolution ne manquera pas d'intéresser nos lecteurs. Elle est, dans l'ensemble, conforme aux principes que nous avons défendus nous-mêmes, bien que la terminologie employée par le Congrès diffère par endroits un peu de la nôtre. La Conférence de Rome, si elle doit envisager, comme tout porte à le croire, les problèmes que soulève la diffusion des œuvres de l'esprit par la T. S. F. pourra s'employer utilement à fixer les termes correspondant à certaines notions que tout le monde comprend mais désigne à sa manière⁽¹⁾.

Nous avons toujours éprouvé, quant à nous, quelque scrupule à parler d'une reproduction ou d'une exécution radiophonique. La radiophonie à notre avis se borne à propager une reproduction ou une exécution initiale. La comparaison qu'on pourrait être tenté de faire entre le phonographe et la T. S. F., bien loin de révéler des ressemblances entre les deux inventions, accuserait plutôt leurs différences. Car le phonographe est parfaitement apte à reproduire une fois, deux fois, x fois les sons qu'il a enregistrés. La T. S. F. au contraire ne reproduit, si l'on tient absolument à ce terme, les sons qu'*au moment où ils sont émis*. En transformant à l'émission les ondes sonores en ondes radioélectriques, puis en retransformant ces dernières en ondes sonores à la réception, la radiotéléphonie ne reproduit, rigoureusement parlant, rien, parce que l'émission n'existe pas à côté de la reproduction ou de l'exécution initiale de l'œuvre. C'est au contraire cette reproduction ou exécution elle-même qui est propagée par les appareils émetteurs, lesquels naturellement ne restent en activité que tant qu'ils ont quelque chose à transmettre. Une fois le concert terminé, il n'y a plus rien ; l'intervention des ondes hertziennes ne laisse, si l'on peut s'exprimer ainsi, aucun résidu comparable à l'ouvrage imprimé qui sort des presses rotatives ou au disque phonographique où sont enregistrées les moindres nuances d'une audition de mu-

(1) L'importance d'une bonne terminologie a été soulignée par les esprits les plus divers. Voici, par exemple, l'opinion de Lavoisier : « Comme ce sont les mots qui conservent les idées et qui les transmettent, il en résulte qu'on ne peut perfectionner le langage sans perfectionner la science, ni la science sans le langage, et que, quelque certains que fussent les faits, quelque justes que fussent les idées qu'ils auraient fait naître, ils ne transmettraient encore que des impressions fausses, si nous n'avions pas des expressions exactes pour les rendre. » (Discours préliminaire du *Traité de chimie*, passage reproduit par M. Émile Picard dans son discours de réception à l'Académie française, *Temps* du 12 février 1926).

sique. Voilà pourquoi nous ne pouvons nous défendre de penser que la radiophonie n'étant pas un mode nouveau de reproduction ou d'exploitation des ouvrages de l'esprit, un changement de la Convention de Berne révisée, afin de conserver aux auteurs des « droits radiophoniques », n'est pas indispensable. Mais cela ne signifie nullement que nous estimions devoir combattre une tentative de ce genre. Nous n'avons pas la prétention d'imposer nos idées et puisqu'on paraît souhaiter de plus en plus que le Traité d'Union contienne une allusion à la T.S.F., nous céderons bien volontiers au courant général. Certaines précisions, pour n'être pas nécessaires, restent utiles.

Plus délicate, manifestement, est la question de la perception des droits d'auteur sur les émissions, transmissions et réceptions radiophoniques. Dans les pays où les postes émetteurs doivent être concessionnés (Allemagne, France, Grande-Bretagne, Hongrie, Suède, Suisse)⁽¹⁾, il sera relativement facile aux diverses sociétés d'auteur de faire rentrer les redevances exigibles. De même les postes de réception publics ne sont pas plus malaisés à repérer que les salles de concert. Quant aux stations réceptrices privées, si elles sont assujetties à une taxe (comme en Allemagne, sauf erreur, et en Suisse), elles pourront contribuer indirectement à l'indemnisation des auteurs, pour peu que l'État, bénéficiaire de la taxe, abandonne une partie de celle-ci aux postes émetteurs et peut-être aux sociétés de perception⁽²⁾.

Mais les ondes hertziennes franchissent l'éther pareilles aux divinités antiques; elles ignorent les frontières des États et se jouent des cordons douaniers. Si elles sont recueillies ou émises à nouveau en un lieu qui n'est pas situé dans leur pays d'origine, comment les auteurs feront-ils valoir leurs droits? La difficulté, ne sera pas grande pour les réémissions et les réceptions publiques à l'étranger que les sociétés réceptrices auront toute latitude de contrôler comme elles contrôlent aujourd'hui les concerts, soit par des agents ou inspecteurs qu'elles appointent directement, soit en confiant leurs intérêts à des sociétés-sœurs

bien introduites dans les divers pays. Les réceptions privées, naturellement, ne seront pas soumises à une redevance payable sans intermédiaire entre les mains des auteurs ou de leurs ayants droit. Cependant, l'État qui exige des réceptionnaires privés un versement annuel à titre d'abonnement, pourra, nous l'avons vu, abandonner une partie de sa recette aux postes d'émission lesquels seront toujours aisément repérables, même à l'étranger. Et si ces postes émetteurs encaissent par une voie détournée une fraction des contributions acquittées par les postes privés, il arrivera nécessairement que les sociétés de perception nationales et étrangères recevront à leur tour quelque chose de ce supplément.

Plus difficile serait, sur le terrain international, l'application du principe allemand, en vertu duquel l'État remettrait directement aux sociétés de perception la part à elles afférente des sommes payées par les réceptionnaires privés. A notre avis, une répartition de ce genre serait presque impossible — pour peu qu'on prétendît y procéder dans un esprit de justice distributive — ou alors il faudrait se résoudre à créer de nouveaux bureaux. Mieux vaudrait à notre avis augmenter le montant de la ristourne consentie aux postes émetteurs et offrir ainsi à ces derniers le moyen de majorer les tantièmes qu'ils verseront, eux, aux sociétés de perception.

II

VI. SESSION

LOCARNO, 4-5 mars 1926

La session de Locarno, à laquelle ont pris part des délégués de dix pays, a été consacrée, elle aussi, en grande partie, à l'examen des problèmes que soulève la radiophonie. Voici, d'après *Comœdia* du 6 mars 1926, la résolution votée en cette matière par les congressistes unanimes :

« Les sociétés de droits d'auteurs des principaux pays d'Europe (France, Angleterre, Allemagne, Belgique, Italie, Suisse, Hollande, Autriche, Tchécoslovaquie, Hongrie) réunies à Locarno le 4 mars 1926 en congrès international, sous la présidence de M. Vogler, directeur du Conservatoire de Zurich et délégué de la société suisse, après avoir entendu différents délégués des sociétés dans leurs explications sur le mode de perception des droits d'auteurs pour les émissions radiophoniques; après avoir entendu l'exposé des différents systèmes de taxes imposées par certains pays aux possesseurs d'appareils de réception — taxes dont le montant est versé, partie à l'État, partie aux sociétés d'émissions radiophoniques — émettent le vœu que les gouvernements de tous les pays inscrivent au plus vite à l'ordre du jour de leurs travaux l'étude d'une taxe qui sera perçue sur les

possesseurs d'appareils de T.S.F. Cette taxe sera partagée dans des conditions à déterminer entre l'État et les sociétés ayant pour but des émissions radiophoniques et permettra ainsi aux sociétés de radiophonie de rémunérer les auteurs interprétés. »

On voit que ce vœu se rapproche singulièrement des réflexions que nous ont inspirées les décisions du Congrès de Prague. Nous devons toutefois rectifier sur un point nos renseignements. Si nous en croyons l'article de *Comœdia* que nous venons de citer, l'État allemand ne remettrait pas directement aux auteurs ou à leurs ayants cause une partie des redevances versées par les propriétaires d'appareils récepteurs; il ne connaîtrait que la société de radiophonie qui, elle, rétribuerait la société des auteurs. En Allemagne, chaque station réceptrice paie à la poste une taxe mensuelle de 2 marcs qui est divisée en deux parts: 80 pfennigs restent acquis à l'État, 1 marc 20 entre dans la caisse de la société radiophonique. Celle-ci abandonne aux auteurs le 6 % des sommes ainsi perçues. En 1925, ces droits d'auteur spéciaux ont atteint plus de 600 000 marcs, soit environ 4 millions de francs français.

La prochaine session du congrès aura lieu en octobre 1926 à Budapest.

Jurisprudence

ALLEMAGNE

OEUVRE DRAMATICO-MUSICALE. RADIOPHONIE. CARACTÈRE DE L'ÉMISSION. DIFFUSION PROFESSIONNELLE ET REPRÉSENTATION PUBLIQUE. DROIT DE POURSUITE DE L'AUTEUR DE L'ŒUVRE.

(Oberlandesgericht de Dresde, IV^e chambre civile, 12 novembre 1925. — Gerhart Hauptmann c. Mitteldeutsche Rundfunk-Aktiengesellschaft.)⁽¹⁾

Au début du mois de février 1925, la défenderesse a procédé à l'émission radiophonique du poème dramatique écrit par le demandeur et intitulé « Hanneles Himmelfahrt » (l'ascension d'Annette). Lors de l'émission l'œuvre a été représentée, dans le local d'émission, par des acteurs et actrices qui s'étaient partagé les rôles et ont donné la pièce, du geste et de la voix, comme s'ils avaient été sur une scène, et sans que l'assentiment de l'auteur eût été demandé ou obtenu. C'est le motif pour lequel l'auteur réclame de la défenderesse le payement de dommages-intérêts dont le montant doit être débattu au cours du procès, ce à quoi la défenderesse s'est refusée.

Le demandeur prétend que l'émission radiophonique est une diffusion professionnelle de l'œuvre dans le sens de l'article 11 de la loi sur le droit d'auteur et conclut,

⁽¹⁾ Voir *Markenschutz und Wettbewerb*, février 1926, p. 123.

⁽¹⁾ Nous donnons cette liste sous toutes réserves, sans en garantir l'exactitude.

⁽²⁾ Solution adoptée en Allemagne d'après *Comœdia* du 19 janvier 1926. En France les postes récepteurs (publics et privés) peuvent être installés librement. C'est du moins ce qui ressort d'un article du journal *Le Soir* (numéro du 20 janvier 1926), où il est dit que la première mesure pratique à prendre est d'ordonner l'inventaire et le contrôle de tous les postes récepteurs de T.S.F. qui existent en France. Ce ne sera peut-être pas très facile. Il nous souvient d'une conversation avec un industriel français à qui nous soumissions la même idée et qui n'en parut nullement enthousiaste...

dès lors, à ce que la défenderesse soit condamnée: 1° à cesser de procéder à des émissions radiophoniques de l'œuvre; 2° à payer des dommages-intérêts dont le montant sera fixé à dire d'experts. Il conclut également à la restitution de l'enrichissement illégitime.

La défenderesse prétend, pour faire rejeter la demande, d'abord que Hauptmann n'a pas le droit de poursuite dans la présente affaire; elle allègue ensuite que l'émission radiophonique d'un écrit ne porte pas atteinte aux droits de l'auteur, pour la simple raison déjà que c'est une simple récitation publique dans le sens de l'article 11 de la loi sur le droit d'auteur; comme elle n'a commis aucune faute, elle ne saurait être déclarée passible de dommages-intérêts.

Le *Landgericht* de Leipzig a fait droit à l'action en cessation du trouble causé et déclaré la demande justifiée quant au fond.

Cet arrêt a été confirmé par l'*Oberlandesgericht* de Dresde pour les motifs ci-après:

Le demandeur possède le droit de poursuite quand bien même il aurait fait cession définitive à un tiers du droit d'éditer son œuvre. Le droit d'édition, en effet, est moins étendu que le droit d'auteur; il implique simplement la faculté de reproduire et de répandre l'œuvre, comme écrit, en un certain nombre d'exemplaires; d'autre part, l'auteur conserve, à côté de l'éditeur, le droit de se plaindre des infractions à l'article 11 de la loi (comp. Commentaire d'Allfeld sur le contrat d'édition, note 6, al. 2, ad art. 2).

Pour résoudre la question de savoir si les prétentions du demandeur sont justifiées, il faut rechercher si elles sont basées sur l'une des facultés exclusives réservées par la loi à l'auteur d'un écrit.

La législation allemande ne connaît pas de droit exclusif général conféré sur son œuvre à l'auteur d'un écrit. Son droit implique uniquement les facultés qui sont limitativement énumérées dans la loi sur la propriété littéraire (Rec. des arrêts du Tribunal du Reich, vol. 107, p. 281). Au cas particulier, il y a lieu de prendre en considération les droits de reproduire l'œuvre, de la répandre professionnellement et de l'exécuter ou la représenter publiquement. Ainsi que l'a justement reconnu le *Kammergericht* de Berlin, dans ses deux arrêts du 17 juin 1925 (dont l'un figure en traduction dans le *Droit d'Auteur* du 15 février 1926, p. 18), l'émission radiophonique d'une œuvre ne constitue pas une reproduction dans le sens de l'article 11 de la loi, car la reproduction consiste en la fabrication d'une multiplicité d'objets corporels semblables, tandis que la radiophonie se borne à transmettre l'œuvre parlée aux détenteurs d'ap-

pareils récepteurs, sans donner naissance à une *incorporation permanente* de l'œuvre.

En revanche, l'émission radiophonique d'un écrit peut être considérée comme une diffusion professionnelle. C'est du moins la solution à laquelle on arrive en interprétant logiquement la loi en ce qui concerne la radiophonie, moyen de communication qui n'a été inventé qu'après l'entrée en vigueur de la loi. Il est vrai que la jurisprudence, d'accord avec la doctrine (Allfeld, p. 111; Voigtländer-Fuchs, p. 86; Lindemann, p. 55, etc.), a restreint la notion de la diffusion prévue par l'article 11 aux cas où elle a lieu par la multiplication d'un exemplaire fabriqué de l'œuvre. Mais, en présence des progrès réalisés par la technique, on ne peut plus s'en tenir à cette manière de voir. Il faut plutôt rechercher s'il est conforme à l'esprit de la loi que l'auteur d'une œuvre se voie enlever le droit exclusif de l'exploiter par la radiophonie. Or, cette question ne saurait être résolue affirmativement sans porter atteinte aux droits accessoires que la loi accorde à l'auteur dans le but de le stimuler et de le récompenser. La loi entend conférer à l'auteur d'un écrit le droit de réaliser tous les bénéfices économiques que peut procurer l'œuvre, sous réserve de quelques restrictions qui sont bien déterminées. En déclarant libre la récitation en public d'une œuvre déjà parue, le troisième alinéa de l'article 11 a pour but de favoriser l'auteur et non de lui faire du tort. Les motifs exposés à l'appui de la loi font valoir que si la récitation en public d'une œuvre parue était subordonnée au consentement de l'auteur, cela heurterait l'opinion dominante dans le commerce et serait, en outre, contraire aux intérêts de l'auteur, en ce sens qu'il pourrait lui-même, selon le cas, être empêché de réciter son œuvre en public (comp. Voigtländer-Fuchs, p. 95). La loi part évidemment du point de vue que la récitation publique sert à introduire l'œuvre et, loin de nuire à l'auteur, lui profite au contraire. L'émission d'une œuvre par la radiophonie ne rentre pas dans la définition de la récitation publique dans le sens de l'article 11. La récitation n'est pas réalisée par les seules paroles du récitant; elle implique la présence simultanée de l'orateur et de ses auditeurs dans un même local et la prise de contact entre eux. En général, et sans parler de la reproduction phonographique, qui est parfois considérée comme une récitation (Allfeld, p. 121/122), la présentation personnelle de l'orateur, ainsi que ses faits et gestes font également partie de la récitation. Or, si l'émission radiophonique d'un écrit n'est pas une récitation, à plus forte raison doit-on admettre que l'émission d'une œuvre dramatique, avec distribution de rôles, ne

constitue pas une récitation, et cela pour un autre motif encore: Une reproduction radiophonique n'a pas pour but d'introduire l'œuvre; elle est un but en soi. Tandis que les autres écrits ne peuvent être compris entièrement qu'après une étude approfondie et, souvent même seulement après plusieurs lectures, l'œuvre dramatique est suffisamment comprise déjà quand tous les rôles sont tenus par des acteurs différents qui donnent chacun à son rôle l'expression et le ton dictés par l'ensemble. Pour ce motif déjà, l'émission radiophonique d'une œuvre telle que l'organise la défenderesse doit être réservée à l'auteur, attendu qu'elle constitue une diffusion professionnelle.

Cette émission constitue en même temps une représentation publique dans le sens de l'article 11 de la loi. En faisant réciter l'œuvre dramatique par des acteurs et des actrices auxquels les rôles étaient distribués, la défenderesse a exploité l'œuvre selon sa destination. Sans doute dans la représentation ordinaire d'une œuvre dramatique, la diction de l'acteur est accompagnée de gestes, de costumes et d'une mise en scène qui figure le lieu de l'action, mais la définition d'une représentation dans le sens de l'article 11 de la loi est déjà réalisée dans une certaine mesure par la récitation avec rôles distribués. C'est pour cela que, dans la doctrine, la simple lecture d'une œuvre dramatique par une seule personne est considérée sans exception comme une récitation publique permise, tandis que, lorsque les rôles sont distribués et débités dans une action scénique, on se trouve en présence d'une représentation publique, ou de toute autre manifestation équivalente, même lorsque les décors, les costumes et les autres apprêts de la scène font complètement défaut (Daude, p. 35; Voigtländer-Fuchs, p. 93; Allfeld, p. 118). Une telle représentation ne perd pas son caractère parce qu'elle est transmise par la radiophonie. Celui qui écoute au poste de réception perçoit aussi par l'ouïe les différentes voix et celles-ci éveillent en lui (quoique à un degré moindre qu'au théâtre) l'impression que l'action sur laquelle est basée l'œuvre se déroule devant lui. Il est sous le coup de la pièce absolument comme un aveugle qui assisterait à une représentation théâtrale. Même imparfaite, la représentation publique donne naissance à un droit qui appartient exclusivement à l'auteur à teneur de l'article 11 de la loi. Or, la représentation radiophonique est publique, parce qu'elle peut être entendue par toute personne qui possède un appareil récepteur.

De tout ce qui précède il résulte qu'en interprétant la loi logiquement, on arrive à la conclusion que l'émission radiophonique,

objet de l'action, constitue aussi bien une diffusion professionnelle qu'une représentation publique de l'œuvre dramatique de Hauptmann. N'en fût-il pas ainsi, que les faits allégués ici se rapprocheraient de ceux qui sont prévus par la loi suffisamment pour que l'article 11 de la loi dût être appliqué, et pour que la lacune qui existerait alors dans la loi pût être comblée d'après l'esprit de cette dernière. L'action en cessation du trouble causé est dès lors fondée.

Mais il y a lieu de faire droit également à l'action en dommages-intérêts. C'est par négligence tout au moins que la défenderesse a porté atteinte aux droits du demandeur. En sa qualité de société radiophonique elle devait avoir appris, directement ou par l'intermédiaire de ses conseils juridiques, qu'une partie des jurisconsultes du pays affirmaient déjà que l'émission d'œuvres scéniques ne pouvait avoir lieu sans le consentement de l'auteur. En ne tenant aucun compte de cette opinion, elle a manqué à ses risques et périls à la diligence habituelle dans le monde des affaires, et a encouru ainsi la responsabilité prévue par les articles 36 et 37 de la loi. Si, n'étant elle-même pas bien documentée, elle a omis de s'informer, elle s'est alors rendue coupable de négligence, car il est certain qu'en se renseignant, elle eût appris que le caractère licite de son acte était pour le moins douteux. Le préjudice causé au demandeur résulte du fait que celui-ci n'eût pas donné son autorisation sans réclamer une indemnité. D'autre part, l'émission radiophonique entraînera probablement une diminution de la vente de l'œuvre imprimée et du nombre des représentations, notamment au théâtre, ce qui réduira d'autant les bénéfices pécuniaires de l'auteur.

La déclaration d'appel était, dans ces circonstances, absolument justifiée.

Nouvelles diverses

Hongrie

L'ordonnance hongroise de 1925 concernant le régime juridique des postes émetteurs et récepteurs d'ondes radioélectriques

Nos lecteurs trouveront plus haut (p. 37) celles des dispositions de cette ordonnance qui intéressent par quelque côté le droit d'auteur. Nous aurions pu, peut-être, nous dispenser de les publier, puisque ces dispositions mêmes ne sont qu'en connexité plutôt lointaine avec notre discipline juridique. Elles ont cependant leur importance pour nous parce qu'elles autorisent les conclusions suivantes :

1. Les postes *émetteurs* ne peuvent être

installés licitement que par l'État. Nous nous trouvons donc ici en présence d'un monopole, comme dans divers autres pays (v. ci-dessus, p. 43, 1^{re} col.). Et cette constatation est précieuse en ceci qu'elle nous permet d'envisager comme une chose facile le contrôle des stations émettrices, en vue de la perception des droits d'auteur.

2. Les postes récepteurs sont libres, en ce sens que toute personne physique ou juridique, de nationalité hongroise, peut en installer, pourvu qu'elle se munisse préalablement de la permission de l'autorité compétente. Mais il ne semble pas que celle-ci puisse refuser son consentement si elle est régulièrement saisie d'une demande. Voilà pourquoi nous disions que les postes récepteurs étaient libres : il dépend de la volonté de chacun d'obtenir l'autorisation exigée, et cela sans qu'il ait à se soumettre à aucune autre condition que celle de manifester au bon endroit son désir. Une restriction toutefois frappe les étrangers : ils sont soumis au régime de la réciprocité. En pratique ils ne risquent, croyons-nous, pas grand'chose étant donné qu'ailleurs l'installation des stations réceptrices ne sera probablement pas réglementée d'une façon plus sévère qu'en Hongrie.

3. Le législateur hongrois distingue entre l'autorisation ordinaire ou personnelle d'utiliser les ondes radioélectriques et ce qu'il appelle l'autorisation étendue. La première nous paraît devoir s'appliquer à ce que nous avons appelé les réceptions privées, organisées dans les domiciles des particuliers, la seconde concerne les réceptions publiques. Il convient toutefois d'observer que les réceptions radiophoniques dans les locaux fermés (clubs, casinos) uniquement accessibles, semble-t-il, à une catégorie déterminée de personnes, seraient plutôt considérées, d'après la doctrine générale, comme des manifestations privées, de même que, par exemple, un bal sur invitations, où sont joués des morceaux du domaine privé, ne donne pas aux compositeurs dont les œuvres sont exécutées le droit de percevoir des tantièmes (v. à ce sujet *Droit d'Auteur*, 1922, p. 117, 3^e col., note 2; 1915, p. 19).

4. Relevons enfin l'interdiction faite aux réceptionnaires non autorisés d'utiliser ou de répandre commercialement des communications transmises par T. S. F. Cette interdiction est raisonnable et logique : peut-être même n'eût-il pas été nécessaire de la formuler, puisque les règles de l'enrichissement sans cause permettaient de la sous-entendre. Mais une précision surrogatoire n'est pas, pour autant, nuisible, surtout si l'on songe aux nombreux amateurs de T. S. F. qui ne sont très probablement pas familiarisés avec les principes généraux du droit.

Une ordonnance unique contenant tout ce qu'il faut savoir lorsqu'on s'occupe de radiophonie, est dès lors un document très pratique, sinon complètement propre à satisfaire les puristes du droit.

Suisse

Droit d'auteur et musique religieuse

Au commencement de mars dernier la nouvelle circulait dans la presse suisse que la Société pour la sauvegarde des droits d'auteur *Gefa* réclamait aux organistes du canton de Berne une redevance pour les morceaux de musique religieuse exécutés dans les services divins. Le Conseil de la Fédération des Églises protestantes de Suisse, saisi de cette revendication, l'a trouvée, disent les journaux, exagérée et injustifiée, attendu que les productions de l'organiste font partie intégrante du culte et ne sauraient être assimilées à un concert ou un spectacle. S'il fallait payer des droits d'auteur pour les exécutions musicales à l'église, il serait, observe-t-on, logique de formuler la même exigence pour les chants exécutés dans les écoles ou les morceaux joués par les musiques militaires.

Il y a dans ces considérations un intéressant mélange d'idées tout à fait saines et de prétentions peut-être un peu brusquement déclarées. Il convient tout d'abord d'affirmer le principe sanctionné par la loi suisse de 1922 après de longs et parfois difficiles débats : toute exécution musicale publique d'une œuvre protégée est soumise au contrôle de l'auteur. Aucune exception à cette règle n'est prévue. On ne voit pas par conséquent pourquoi la musique religieuse jouée au cours d'un service divin serait affranchie de la redevance, si elle appartient au domaine privé. Le culte, en effet, est par essence public. Il s'en faut cependant que la protestation des Églises — à laquelle certains organes de la presse ont fait écho — soit de tous points surprenante. Sans reprendre ici l'adage *summum jus summa injuria*, force nous est de reconnaître que dans certains cas le strict et subit exercice du droit peut amener quelque confusion dans les esprits. Sous le régime de l'ancienne loi suisse de 1883 on s'était accoutumé à une large tolérance de la part des auteurs, et les règles plus sévères de la nouvelle loi ne sont probablement pas encore entrées dans les mœurs. L'idée que le prêtre doit vivre de l'autel, si juste et en définitive si morale qu'elle soit, rencontre parfois de l'opposition. On demande à ceux qui font métier de nous édifier plus de désintéressement qu'aux gens du siècle préoccupés d'abord, quand ce n'est pas uniquement, de fixer leur lot dans un bel héritage. Le monde

ne se borne pas à exercer sa sévérité parfois cruelle aux dépens des chrétiens en délicatesse avec leur idéal, il prétend en outre que les croyants lui offrent constamment le spectacle de la plus grande indifférence à l'égard de ce qui n'est pas la vie spirituelle. L'homme ne vit pas seulement de pain, est-il écrit. Oui, mais il vit de pain aussi. Et lorsque l'existence devient difficile il cherche trop naturellement à exploiter ses droits. Tel est aujourd'hui, dans la plupart des pays, le sort des intellectuels, des artistes, des écrivains, des musiciens. Puisque la loi accorde à l'auteur la faculté d'autoriser ou de défendre l'exécution publique de ses compositions musicales, pourquoi s'indigner lorsqu'il essaye de monnayer son assentiment? D'une part, les compositeurs de musique religieuse ne sont pas nécessairement des hommes d'église, de qui l'on pourrait à la rigueur attendre quelque détachement, s'ils ont le moyen de s'offrir ce luxe. — D'autre part, tout est une question de degré. Les communautés religieuses paient non seulement leurs pasteurs, mais toute une série de fournisseurs laïques. Il n'y a véritablement aucun motif pour qu'elles ne paient pas les compositeurs de musique dont elles chantent les mélodies dans les offices divins. On nous dira qu'à ce taux les poètes dont les vers sont récités dans les mêmes conditions auraient aussi droit à une redevance. Et quand cela serait? Nous n'y verrions qu'une justice tardive rendue à leur mérite. Tous ceux qui nous aident à accomplir nos devoirs religieux sont fondés à recevoir en échange une contre-prestation. A eux de ne pas formuler des revendications exagérées. C'est ici qu'interviendra le juste sentiment de la mesure. Loin de se montrer intransigeante, la *Gefa* pourrait consentir des tarifs de faveur, offrir des abonnements avantageux aux paroisses peu fortunées. C'est dans cette direction que nous lui conseillerions d'orienter ses efforts, persuadés que nous sommes de voir ses exigences comprises peu à peu même par ceux qui s'en étonnent aujourd'hui.

Du reste, lorsque la Fédération des Églises protestantes de Suisse croit que les musiques militaires ne paient pas de droits d'auteur, elle se trompe. Toute exécution musicale publique en Suisse est actuellement sujette à autorisation: la règle est absolue; les églises ne sauraient y échapper autrement que par faveur.

Nécrologie

Albert Osterrieth

Le 1^{er} février 1926, aux obsèques de notre très regretté Directeur Ernest Röhliberger,

l'assistance se trouvait réunie au cimetière du Bremgarten, lorsqu'Albert Osterrieth parut, quelques instants à peine avant l'ouverture de la cérémonie. Il avait fait le voyage de Berlin à Berne, non point délégué par quelque institution officielle, mais à titre privé, afin de rendre les derniers honneurs à son ami de jeunesse, à celui aux côtés duquel il mena durant tant d'années le bon combat pour la défense et illustration du droit d'auteur. A le voir ainsi s'avancer, nous n'avions pu nous défendre d'une brusque émotion. Mais nous étions loin de nous douter que quelques semaines après, le 18 mars 1926, il nous quitterait à son tour, victime d'une courte maladie. Deux champions des droits de la pensée se sont éteints qui, liés d'amitié dans la vie, ont été quasiment associés dans la mort par un mystérieux arrêt de la Providence.

Albert Osterrieth était né à la fin de septembre 1865 d'un père alsacien et d'une mère badoise. En 1895, âgé de 30 ans, il s'établit à Berlin et s'engage dans la voie qu'il ne devait plus délaisser. Il était de ceux qui peuvent se donner entièrement à une idée, comme son ami Röhliberger dont il allait faire la connaissance. Sous l'impulsion féconde du jurisconsulte Joseph Kohler, les travaux relatifs à la propriété intellectuelle se multipliaient en Allemagne. La Convention industrielle de Paris datait de douze ans à peine, la Convention littéraire de Berne était plus récente encore: elle ne remontait qu'à 1886 et allait être soumise en 1896 à une première révision à Paris. Il est permis de penser que la science des droits intellectuels était en quelque mesure à la mode lorsqu'Albert Osterrieth décida de s'y vouer. Félicitons-nous de ce hasard heureux. Le jeune juriste entra en rapports avec l'Association allemande pour la protection de la propriété industrielle et en devint bientôt le secrétaire général. C'est en cette qualité qu'il rédigea pendant de longues années la revue *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* à laquelle nous faisons, nos lecteurs le savent, de fréquents et toujours profitables emprunts.

En même temps Osterrieth prenait contact avec les spécialistes de la propriété intellectuelle des autres pays dans les congrès internationaux d'avant la grande guerre, qui furent, on peut bien le dire, des manifestations exceptionnellement réussies de l'esprit de solidarité. Déjà au premier congrès de l'Association internationale industrielle à Vienne, en 1897, il fonctionne comme secrétaire général, qualité qu'il conserve dans tous les congrès ultérieurs jusqu'à la reconstitution de l'Association après la guerre. Dans ces réunions tour à tour brillantes et actives, Osterrieth rencontra Pouillet, Lermina, Poinard, Claro, Capitaine, Amar, Frey-Godet, Röhliberger, Georges Maillard, André Taillefer, Paul Wanwermans, Ferruccio Foa, Carlo Clausetti et bien d'autres. Une sympathique atmosphère d'émulation

entraînait au travail cette équipe qui a rendu à la cause des inventeurs et des auteurs des services considérables. Chacun apportait à l'œuvre commune ses dons particuliers: ceux d'Osterrieth étaient spécialement appréciés parce qu'ils étaient complexes et subtils. Esprit rompu aux abstractions mais gardant toujours le culte de la clarté, notre ami unissait en lui sans dommage des qualités germaniques et latines. D'ailleurs, ses hérédités alsaciennes lui permirent de suivre avec l'attention la plus soutenue tout le mouvement français des idées en matière de propriété intellectuelle.

En peu d'années sa réputation s'établit si bien qu'il fut désigné comme l'un des délégués de l'Allemagne à la grande Conférence de 1908, réunie à Berlin, d'où devait sortir la Convention de Berne révisée pour la protection des œuvres de littérature et d'art, soit la charte qui régit encore aujourd'hui l'Union littéraire. La part qu'Osterrieth prit à ces délibérations, où Röhliberger se distingua de son côté, fut très importante. Il rédigea à l'intention de la Conférence un mémoire sur l'évolution de la Convention de Berne, que l'on a qualifié sans exagération de morceau magistral. Nous venons de le relire dans les *Actes* de Berlin et nous ne pouvons que confirmer, après dix-huit années, l'impression qu'en reçurent les premiers auditeurs. Osterrieth savait exposer les problèmes juridiques; non seulement il les saisissait lui-même promptement et complètement, mais il avait le talent de les rendre intelligibles à autrui. Sa science était charitable: au lieu d'accabler le lecteur par des allures exagérément érudites, elle l'aidait à comprendre les difficultés de la question. C'est un mérite plus rare qu'on ne pense.

Très occupé, Osterrieth ne collabora que peu à nos revues; les quelques pages qu'il nous a données⁽¹⁾ nous ont fait déplorer de ne pouvoir nous attacher davantage un correspondant de cette valeur. Regret égoïste, puisque nous aurions accaparé à notre profit une force qui s'est dépensée ailleurs de la façon la plus brillante. Osterrieth possédait comme son maître Joseph Kohler une vive imagination juridique qui donnait un cachet très original à ce qu'il écrivait. Nous n'en voulons pour preuve que son ouvrage intitulé *Kunst und Recht* dans lequel il imagine une conversation entre le professeur *Geist* (esprit), le conseiller commercial *Stoff* (matière), propriétaire d'un établissement graphique, et un troisième personnage qu'il appelle l'auteur et qui n'est autre que lui-même. On devine les effets qu'Osterrieth a pu obtenir grâce à l'emploi de cette méthode ingénieuse. La lecture de ces pages, avons-nous dit (v. *Droit d'Auteur*, 1910, p. 100), est un vrai régal, compliment qu'il n'est point aisé d'adresser à un ouvrage de droit.

Osterrieth savait d'ailleurs aussi, quand il le voulait, manier la plume du pur savant. Nous lui devons une étude sur la nature

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1916, p. 19.

juridique du droit d'auteur (*Altes und Neues zur Lehre vom Urheberrecht*) qui révèle une rare pénétration. C'est encore lui qui, dans l'*Encyclopédie du droit* d'Holtzendorff-Köhler, a rédigé le chapitre sur la propriété intellectuelle (*Urheberrecht* au sens large). Il est intéressant d'observer à ce propos qu'il ne suivait pas la doctrine dominante en Allemagne, qui tend à refuser les caractères de la propriété aux droits des inventeurs et des artistes. Il était au contraire persuadé que les auteurs ont sur les créations de leur esprit (inventions, œuvres littéraires ou artistiques) un droit de propriété immatérielle. Cette conception formulée dès 1892 dans son ouvrage déjà cité *Altes und Neues zur Lehre vom Urheberrecht*, reprise dans sa contribution à l'*Encyclopédie du droit*, se retrouve enfin dans l'une de ses dernières publications: une monographie remarquablement précise sur la législation allemande concernant les brevets (*Patentrecht*, 1924). Osterrieth avait très finement prévu les objections que pouvait susciter sa théorie; il y répondait en disant que la propriété immatérielle ne devait pas être nécessairement perpétuelle comme celle des choses matérielles. Quoi qu'il en soit, ces questions l'intéressaient au plus haut point; il y revenait volontiers, persuadé que le droit n'était pas une science uniquement pratique. C'est dans ce même esprit qu'il a examiné le problème de la propriété scientifique et qu'il a conclu, conformément à la thèse soutenue dans la *Propriété industrielle* par M. le professeur Georges Gariel, que l'auteur d'une découverte ou d'une invention scientifique (par opposition à l'invention technique brevetable) ne peut prétendre à aucun droit exclusif sur le résultat de son activité (v. *Prop. ind.*, 1925, p. 209-210).

Mais les grands travaux d'Osterrieth sont d'une part son commentaire de la Convention de Paris (*Die Pariser Konvention*) écrit en collaboration avec Auguste Axster, et publié en 1903, et, d'autre part, son traité de la propriété industrielle (*Lehrbuch des gewerblichen Rechtsschutzes*) qui date de 1908. Il a donné là toute sa mesure, alliant à la clarté de l'exposition une connaissance parfaite du sujet. Nous avons parlé déjà du rôle éminent qu'il a joué à la Conférence littéraire de Berlin; c'est ici le lieu de rappeler qu'il fut encore l'un des délégués allemands aux deux Conférences industrielles de Washington (1911) et La Haye (1925). A Washington, il présenta le rapport de la sous-commission nommée pour l'étude de l'exploitation obligatoire des brevets, dessins et modèles; à La Haye il présida la quatrième sous-commission chargée de s'occuper de la concurrence déloyale. A La Haye, notamment, Osterrieth fut l'un des conducteurs reconnus des débats.

Quatre mois à peine se sont écoulés depuis la clôture de ces dernières assises de la propriété industrielle, et de ces guides ont disparu coup sur coup: Capitaine mort le 24 décembre 1925, Rötblisberger,

Osterrieth.... L'exemple de tels hommes ne sera pas perdu. Successeurs des Eugène Pouillet et des Joseph Köhler, ils ont travaillé sans relâche à consolider et à développer la protection des droits intellectuels. Ils ont assuré la continuité de l'élan donné par leurs maîtres, et maintenu ainsi une tradition que la guerre mondiale elle-même n'a pas ébranlée. Ils méritent le témoignage d'admiration et de respectueuse gratitude que nous leur rendons d'un cœur ému.

Bibliographie

DIE ÜBERTRAGUNG DES URHEBERRECHTS UNTER SPEZIELLER BERÜCKSICHTIGUNG DER RECHTSWIRKUNGEN EINSCHRÄNKENDER VERTRAGSKLAUSELN NACH DEUTSHEM UND SCHWEIZERISCHEM RECHT, par Robert Bächler, docteur en droit. Un volume de 179 pages 16×23 cm. Berne, 1925, Bächler & Co, éditeurs.

M. Léon Bérard parle quelque part de ces titres majestueux d'ouvrages, dont la longueur, ajoute-t-il, n'assure pas la lucidité. Nous serions injuste envers M. Bächler en lui reprochant d'avoir choisi pour son livre un titre démesuré et peu clair. La nature du problème qu'il s'est appliqué à résoudre l'obligeait à recourir au langage abstrait. En deux mots voici, à peu près, ce dont il s'agit: le droit de propriété littéraire, en tant que droit pécuniaire, est cessible. Mais c'est aussi un droit complexe ou plus exactement susceptible de plusieurs modes d'exploitation; il est donc très important de bien saisir la nature et la portée des cessions dont il sera l'objet. En somme le droit d'auteur est un faisceau de prérogatives, faisceau que l'artiste peut conserver tel quel, ou aliéner totalement ou partiellement. Quels sont les différents démembrements possibles et comment s'opère le partage des compétences lorsque le droit de propriété littéraire ou artistique n'est pas cédé complètement, c'est ce que M. Bächler a entrepris de rechercher avec une patience et une érudition qui méritent les plus vifs éloges.

Nous eussions souhaité nous attarder un peu à l'étude de ces questions qui ont une importance pratique considérable. Mais M. Bächler ne nous en vaudra pas de lui dire qu'emporté par son zèle scientifique il a peut-être manqué légèrement de charité envers son lecteur. Il le suppose aussi savant que lui, ce qui est une politesse charmante mais un peu excessive. Ce n'est pas sans quelque effort qu'on s'assimile le vocabulaire du jeune auteur. Les distinctions se succèdent, de plus en plus subtiles, jusqu'à vous donner le vertige. Que ce raffinement soit la marque d'un véritable don juridique, nous n'y contredisons pas. Et même nous féliciterions M. Bächler de pratiquer en parfait virtuose ses exercices de discrimination, si son livre était uniquement une

œuvre de théorie. Mais il n'en est rien. L'exploitation du droit d'auteur devient de plus en plus souvent une entreprise où sont engagés de gros intérêts matériels, parce que les derniers progrès de la science ont permis de réaliser des reproductions d'un excellent rendement financier (disques de phonographe, adaptations ou créations cinématographiques). Il serait par conséquent très opportun que l'industrie du phonographe et les milieux cinématographiques apprirent à connaître les différents types de contrats destinés à leur conférer des droits sur les œuvres soumises à leur intervention. Si nous ne faisons erreur, M. Bächler analyse trois sortes d'arrangements:

a) L'auteur peut céder son droit d'exploitation, en vue de l'exploitation. Dans ce cas, le cessionnaire ne reçoit pas seulement un droit, il assume en même temps l'obligation de faire valoir ce droit. Le type d'une transaction de ce genre est le contrat d'édition. L'éditeur reçoit, il est vrai, de l'auteur le droit de multiplier et de répandre l'œuvre, mais il a le devoir de procéder à la diffusion prévue; c'est même uniquement pour cela qu'il est revêtu des compétences dont l'auteur s'est démuné à son profit. Si l'éditeur reste passif, c'est-à-dire s'il se contente de recueillir sans les exercer les prérogatives qui lui sont transmises, l'auteur pourra se départir du contrat; les articles 30 et 32 de la loi allemande sur le droit d'édition le prévoient expressément.

b) L'auteur peut aussi céder son droit, dans d'autres conditions, sans qu'à la prestation du cédant corresponde une obligation d'exploiter du cessionnaire. Il suffit de songer à l'aliénation totale du droit de propriété littéraire, à titre onéreux ou gracieux peu importe, aliénation qui apporte au nouveau titulaire le droit d'user ou de ne pas user des prérogatives dont il se voit revêtu, tout comme l'auteur était précédemment libre de tirer ou non parti de son œuvre.

c) Enfin M. Bächler distingue ce qu'il appelle les contrats de licence. La licence est une autorisation d'utiliser l'œuvre, autorisation donnée par l'auteur au licencié. Mais, dira-t-on, les contrats définis sous lettres a et b entraînent également des permis d'usage; ne complique-t-on pas artificiellement les choses en créant une troisième catégorie d'arrangements, qui, en définitive, ne contient rien de plus que les deux premières. Peut-être, mais il importe de faire attention à ceci que, si les contrats de licence peuvent rentrer dans les contrats de cession partielle ou totale du droit, la réciproque n'est pas vraie. En d'autres termes, les contrats de licence impliquent de la part de l'auteur un *abandon moindre* de prérogatives. Le cessionnaire est un successeur de l'auteur, il assume directement les droits et obligations de ce dernier, soit qu'il n'ait recueilli que certains éléments détachés de la propriété littéraire, soit qu'il bénéficie de cette dernière dans sa totalité. Deux dispositions législatives illustreront

notre pensée. Voici d'abord l'article 5, n° 3, de la loi britannique du 16 décembre 1911 : « Lorsqu'en vertu d'une cession partielle du droit d'auteur, le cessionnaire est investi d'un droit quelconque compris dans le droit d'auteur, on traitera comme titulaire de ce droit, pour les effets de la présente loi, le cessionnaire en ce qui concerne le droit ainsi cédé, et le cédant en ce qui concerne les droits non cédés et les dispositions de la présente loi recevront leur application en conséquence. » Et voici l'article 381, alinéa 1, du Code fédéral suisse des obligations : « Le contrat transfère à l'éditeur les droits de l'auteur, en tant et aussi longtemps que l'exécution de la convention l'exige. » On aperçoit nettement la nature et la portée d'une cession partielle — et *a fortiori* — complète de la propriété littéraire : le cessionnaire revêt la qualité d'ayant cause de l'auteur ; s'il est troublé dans sa jouissance ou atteint dans ses droits, il dispose pour agir de tous les moyens légaux que l'auteur possédait avant lui. — Bien différente est la situation du licencié. Contre d'éventuels rivaux il ne peut rien par lui-même, il en est réduit à demander la protection de l'auteur qui, en lui donnant la licence, devait aussi lui garantir l'exercice normal de la faculté concédée. Bien plus, il peut arriver que le licencié n'ait aucune espèce de recours contre l'auteur, si ce dernier s'est borné à lui accorder une simple permission d'utiliser l'œuvre sans stipuler que d'autres ne pourront pas bénéficier des mêmes facilités. De là deux types de contrats selon que la licence prévue est exclusive ou simple⁽¹⁾.

Telle est, croyons-nous, la pensée de M. Büchler au seuil du domaine que le jeune auteur s'est plus particulièrement proposé d'étudier.

Il resterait maintenant à voir quelles sont les clauses restrictives qui peuvent affecter les contrats définis plus haut. Mais cela nous entraînerait trop loin. Qu'il nous suffise de dire que M. Büchler s'est appliqué, avec une conscience rare, à grouper systématiquement toutes les stipulations qu'on a coutume de rencontrer dans les conventions passées entre auteurs et exploitants des ouvrages de littérature et d'art. Il a cherché à dégager la nature et le sens exacts de ces stipulations, à énumérer celles qu'il appelle réelles et qui ont pour effet de transmettre à autrui des droits réels, et celles qui ne sont que personnelles, c'est-à-dire obligatoires uniquement pour la contrepartie. Les chapitres où nous assistons à cet effort de classification sont les plus originaux du livre, en même temps que ceux où la science du jeune docteur humilie le plus cruellement le lecteur. Nous devons avouer en toute modestie que nous avons eu quelque peine à suivre M. Büchler dans tous ses développements. D'autres, nous nous plaisons à le croire, seront plus heureux

(1) La terminologie paraît un peu différente en matière de brevets, cf. *Droit d'Auteur* 1925, p. 20.

que nous et sauront découvrir l'esprit de finesse sous l'écorce de la langue, la vérité sous le vêtement des termes ultra-techniques. Il serait notamment à souhaiter que les auteurs, au moment de signer leurs accords, prissent l'habitude de se référer à l'ouvrage de M. Büchler comme à un guide d'une parfaite sûreté. Ils s'éviteraient de la sorte bien des déboires et prendraient l'habitude, et, qui sait ? le goût de négocier dans un esprit juridique. — Une préface très judicieuse de notre regretté directeur M. le professeur Ernest Röthlisberger introduit auprès du public le beau travail que nous annonçons ici.

* * *

MUSIQUE ADRESSES UNIVERSEL, 1925-26 (Office général de la musique, 15, rue de Madrid, Paris VIII^e). 2359 pages, 12×18 cm.

C'est un véritable annuaire international du commerce de la musique que nous annonçons ici. Établi avec le plus grand soin par l'Office général de la musique, il rendra sans nul doute d'excellents services à tous ceux qui seront appelés à le consulter. Nous ne sachions pas qu'un pareil effort ait jamais été tenté pour embrasser dans son ensemble l'activité du commerce mondial de la musique.

L'annuaire est divisé en quatre parties.

La première énumère toutes les maisons faisant le commerce d'instruments de musique, d'éditions musicales, de phonographes et d'appareils de radiophonie, classées dans l'ordre alphabétique des pays et, pour chaque pays, dans l'ordre alphabétique des villes. Voici quelques chiffres qui intéresseront peut-être ceux de nos lecteurs qui suivent nos travaux de statistique :

Maisons faisant le commerce de la musique :

Allemagne	8587
Grande-Bretagne et Irlande	4600
France	3964
Tchécoslovaquie	1872
Italie	1688
Canada	1059
Belgique	963
Pays-Bas	961
Espagne	839
Autriche	838
Pologne	417
Suisse	391
Bésil	353
République Argentine	347
Suède	311
Hongrie	227
Japon	127

La deuxième partie est un vocabulaire technique en cinq langues (allemand, anglais, espagnol, français, italien) des principaux termes employés dans l'industrie et le commerce de la musique. Ce dictionnaire est à classement unique : chaque terme, à quelque langue qu'il appartienne, vient rigoureusement à sa place alphabétique générale. Le système adopté est autre que celui du *Vocabulaire technique de l'éditeur en sept langues*, où l'on nous offre un lexique détaillé suivi de six répertoires sommaires qui renvoient au premier. Le dictionnaire de *Musique adresses universel* est

peut-être moins complet, mais il sera certainement plus facile à manier. Il contient d'ailleurs environ 5000 termes, ce qui est déjà un total assez coquet.

La troisième partie donne la liste des fournisseurs de la branche musicale : fabricants, grossistes, commissionnaires, classés d'après l'article dont ils s'occupent. Chaque catégorie est subdivisée en groupes consacrés aux divers pays. Voici par exemple le nombre des fournisseurs de quelques articles importants : pianos : 1520 ; instruments à cordes : 2060 ; instruments à vent, en bois : 403 ; instruments à vent, en cuivre : 472 ; phonographes : 900 ; éditeurs de musique : 1800. C'est la première fois qu'un dénombrement de ce genre est effectué : il convient donc de l'apprécier à sa valeur.

La quatrième partie forme un index géographique où tous les pays et villes cités dans la première partie sont rangés par ordre alphabétique, avec renvoi à la page où ils figurent. Il devient ainsi très facile d'utiliser l'annuaire, dont les deuxième et troisième parties se suffisent à elles-mêmes, tandis que la première trouve son complément dans la quatrième.

Il est un point que nous voudrions encore relever : l'Office général de la musique a tenu à mettre sur pied une œuvre de caractère nettement international. En conséquence, toutes les adresses des première et troisième parties sont libellées dans la langue du pays ou, à défaut, dans l'une des cinq langues commerciales de l'annuaire. Pour les Pays-Bas, la Norvège, la Pologne, la Roumanie, la Serbie-Croatie-Slovénie et la Suède, les rédacteurs de l'annuaire ont même poussé le scrupule jusqu'à nous donner, dans la langue de ces pays, les termes essentiels du commerce de la musique, avec leur traduction dans trois langues choisies parmi les cinq du dictionnaire de la seconde partie.

On ne saurait trop rendre hommage à la somme de travail et de bonne volonté que représente un tel ouvrage. Aidé de 3000 correspondants particuliers, en cinq années d'un labeur méticuleux et constant, l'Office général de la musique a élevé un monument de patience, dont on ne peut pas dire il est vrai qu'il est *aere perennius*, puisque les travaux de ce genre doivent être souvent mis à jour. Mais *Musique adresses universel* est certainement œuvre de coordination des plus remarquables, à laquelle nous souhaitons l'accueil chaleureux et empressé qu'elle mérite à tous égards.

Il arrive assez fréquemment que l'on nous envoie des correspondances qui ont une adresse insuffisante, par exemple : **Au Bureau international, Berne**. Comme il existe à Berne plusieurs Bureaux internationaux, cette manière de faire provoque souvent des retards, qu'on pourrait facilement éviter en indiquant notre adresse complète en ces termes : **Au Bureau international de l'Union littéraire à Berne**.