

LE DROIT D'AUTEUR

ORGANE OFFICIEL DU BUREAU DE L'UNION INTERNATIONALE
POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
(PARAISSANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS)

SUISSE: UN AN 5 francs
UNION POSTALE: — UN AN 5 fr. 60
UN NUMÉRO ISOLÉ. 0 fr. 50

On ne peut s'abonner pour moins d'un an

Envoyer le montant de l'abonnement par mandat postal

DIRECTION ET RÉDACTION: BUREAU INTERNATIONAL POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES, à BERNE
ABONNEMENTS: ALLEMAGNE: chez M. HEDELER, éditeur, Poststrasse, 3, Leipzig. — **BELGIQUE:** chez M. A. CASTAIGNE, éditeur, 28, rue de Berlaumont, Bruxelles.
— **FRANCE:** chez M. Jean LOBEL, agent général de l'Association littéraire et artistique internationale, 17, Rue du Faubourg Montmartre, Paris. — **ITALIE:** chez M. le professeur SOLDATINI, Bureaux de la Société italienne des auteurs, 19, Via Brera, Milan. — **SUISSE ET AUTRES PAYS:** Imprimerie S. COLLIN, Berne. —
On s'abonne aussi dans les BUREAUX DE POSTE.
ANNONCES: OFFICE POLYTECHNIQUE D'ÉDITION ET DE PUBLICITÉ, à Berne.

RECUEIL

DE LA

LÉGISLATION ET DES TRAITÉS

EN MATIÈRE DE

PROPRIÉTÉ INDUSTRIELLE

Le Bureau international de la Propriété industrielle prépare actuellement, avec la collaboration de plusieurs jurisconsultes étrangers, le premier volume de cet important ouvrage; ce volume comprendra les États suivants : *Allemagne, Autriche-Hongrie, Belgique, Bulgarie, Danemark, Espagne, France, et vraisemblablement la Grande-Bretagne et la Grèce.* La législation de chaque pays sera reproduite, en traduction française, avec des notices et des notes explicatives.

Conditions de souscription à l'ouvrage entier : 30 francs payables contre remboursement à la réception du premier volume. Prix net après clôture de la souscription : 45 francs. On peut souscrire chez tous les libraires.

Le tome I^{er} paraîtra dans l'été de 1895, le tome II à la fin de la même année, et le tome III vers le mois de mai 1896.

Le Bureau international a reçu déjà, à l'occasion de la publication de cet ouvrage, de nombreux témoignages de sympathie dont il est très reconnaissant. Beaucoup d'Administrations, notamment, unionistes ou non unionistes, ont bien voulu lui donner leur appui moral et matériel

en souscrivant un ou plusieurs exemplaires. L'une d'elles en a demandé cinquante. Ces précieux encouragements, ce concours empressé, nous permettent désormais de considérer comme certain le succès de notre publication.

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

ÉTATS-UNIS. — *Loi amendant l'article 4965 du Chapitre trois, titre soixante, des Statuts révisés des États-Unis, concernant la protection des droits d'auteur (Du 2 mars 1895).*

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LA QUESTION DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE MÉCANIQUES.

Jurisprudence

ALLEMAGNE. — I. Instruments de musique mécanique. — Symphonion; disques interchangeables. — Boîtes à musique; Convention de Berne, application dans le régime intérieur.

II. Instruments de musique mécanique. — Cartons perforés. — Contrefaçon. — Dommage causé. — Dommages-intérêts, refus; absence de faute. — Défaut de préjudice.

FRANCE. — Reproduction mécanique des airs de musique. — Cartons perforés.

Nouvelles de la propriété littéraire et artistique

JAPON. — Engagement d'accéder à l'Union internationale.

Congrès et Assemblées

CONGRÈS DE L'ASSOCIATION LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE INTERNATIONALE A DRESDE.
— Programme des travaux.

Notes statistiques

Traductions d'œuvres allemandes. — Inscriptions d'œuvres allemandes aux États-Unis. — Le développement des revues périodiques en Allemagne. — Au Musée britannique. — Les ouvrages lyriques nouveaux représentés en Italie. — Presse périodique italienne en 1893. — Les bibliothèques publiques en Italie. — Imprimeries dans le Grand-Duché de Luxembourg. — La production totale de livres en Russie en 1893. — Les journaux en Russie. — Production de livres en Turquie. — Inscription d'œuvres littéraires et artistiques en Suisse.

Faits divers

Le format dans les indications bibliographiques. — Les origines du journalisme. — La production poétique aux États-Unis. — Mozart contrefacteur.

Bibliographie

a. Ouvrages nouveaux. — Kohler. *Die Idee des geistigen Eigentums.* — De las Cuevas Garcia. *Tratado de la propiedad intelectual en Espana.* — De Ansorena. *Tratado de la propiedad intelectual en Espana.*

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

ÉTATS-UNIS

LOI

AMENDANT L'ARTICLE 4965 DU CHAPITRE TROIS, TITRE SOIXANTE, DES STATUTS RÉVISÉS DES ÉTATS-UNIS, CONCERNANT LA PROTECTION DES DROITS D'AUTEUR
(Du 2 mars 1895.)

Le Sénat et la Chambre des Représentants des États-Unis d'Amérique, réunis en Congrès, ont décidé :

Que l'article 4965 du chapitre trois, titre soixante, des Statuts révisés doit être et est, par la présente, amendé de façon à avoir la teneur suivante :

« ART. 4965. — Si, après l'enregistrement, prévu dans cette loi, du titre d'une carte géographique ou marine, d'une composition dramatique ou musicale, d'une gravure sur pierre, sur bois ou en taille-douce, d'une estampe, d'une photographie ou d'une chromolithographie, ou après l'enregistrement de la description d'une peinture, d'un dessin, d'une œuvre de sculpture ou de statuaire ou d'un modèle ou d'une esquisse destinés à être exécutés et achevés sous la forme d'une œuvre des beaux-arts, une personne reproduit par la gravure sur pierre, sur bois et en taille-douce, copie, imprime, publie, dramatise, traduit ou importe une des œuvres indiquées ci-dessus, soit en totalité, soit en partie, soit en modifiant le dessin principal en vue d'éluder la loi, et cela pendant le délai de protection fixé, contrairement aux dispositions de la présente loi et sans avoir obtenu au préalable du propriétaire du droit d'auteur l'autorisation écrite et signée en présence de deux ou plusieurs témoins, ou si une telle personne en vend ou met en vente un exemplaire, sachant qu'il a été imprimé, publié, dramatisé, traduit ou importé dans ces conditions, elle sera punie de la confiscation, au profit du propriétaire, de toutes les planches qui auront servi à la reproduction desdits objets, ainsi que de toutes les feuilles, soit copiées, soit imprimées; en outre, elle sera passible d'une amende d'un dollar pour chaque feuille de ladite œuvre trouvée en son pouvoir, qu'elle soit en impression, imprimée, copiée, publiée, importée ou mise en vente, et s'il s'agit d'une œuvre de peinture, de sculpture ou de statuaire, elle encourra une amende de dix dollars pour chaque reproduction en son pouvoir ou vendue ou mise en vente par elle.

« Toutefois, quand il s'agit d'une atteinte semblable, quelle qu'elle soit, au droit d'auteur sur une photographie prise

d'un objet qui n'est pas une œuvre des beaux-arts, la somme à recouvrer dans une action intentée en vertu des prescriptions du présent article ne sera pas inférieure à 100 dollars ni supérieure à 5,000 dollars.

« En outre, quand il s'agit d'une atteinte semblable au droit d'auteur à l'égard d'une œuvre de peinture, de dessin, de sculpture, de gravure sur pierre, sur bois ou en taille-douce, d'une estampe ou d'un modèle ou d'une esquisse pour une œuvre des beaux-arts, ou de la photographie d'une œuvre des beaux-arts, la somme à recouvrer dans une action intentée en vertu des prescriptions du présent article ne sera pas inférieure à 250 dollars ni supérieure à 10,000 dollars.

« La moitié de toutes les amendes précitées sera versée aux titulaires des droits d'auteur et l'autre moitié attribuée au profit des États-Unis. »

NOTE DE LA RÉDACTION. — La loi qui précède porte l'inscription : 53^d Congress : 3^d Session : Public Laws, N^o 127. Les modifications apportées à l'article 8 de la loi du 3 mars 1891 (art. 4965 amendé des Statuts révisés) sont imprimées ci-dessus en italique. Sur l'historique de la loi, v. dans notre dernier numéro (p. 42) l'article intitulé : « La première révision partielle de la loi américaine sur le copyright, du 3 mars 1891 ».

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LA QUESTION.

DES

INSTRUMENTS DE MUSIQUE
MÉCANIQUES

Lorsqu'un artiste compositeur écrit un morceau de musique, c'est évidemment en vue de le faire jouer par les musiciens exécutants, tel qu'il l'a conçu et au moyen de la voix ou de certains instruments exigeant une étude spéciale. Jusqu'à présent, on a considéré que c'était là le seul moyen propre à rendre la musique avec tous ses caractères, tout son sentiment particulier et tout son charme. D'autre part, on est arrivé à reconnaître généralement que l'auteur d'une telle œuvre a le droit d'en empêcher l'exécution publique, ou de la subordonner à une autorisation soit gratuite, soit payante.

Aujourd'hui, une autre question s'impose avec une urgence de plus en plus accentuée à l'attention des intéressés et

des tribunaux. Des fabricants habiles sont parvenus à produire des instruments automatiques qui, sans le secours d'un praticien expérimenté, peuvent exécuter avec une perfection relative un grand nombre de morceaux de musique. Et l'on prétend pouvoir procéder à la multiplication de ces mécaniques musicales sans aucun égard pour les droits des auteurs. Le musicien de profession, qui ne réussit dans sa carrière qu'à force de labeur et souvent de talent, doit respecter ces mêmes droits; l'éditeur qui veut vulgariser par la vente les compositions d'un auteur, les placer à la portée des exécutants, doit s'entendre avec l'auteur, recevoir son assentiment, et lui payer une juste rémunération. Est-il admissible que les industriels qui mettent en circulation des automates à musique échappent à ces obligations? Telle est la question. Voyons maintenant comment elle s'est développée, et nous rechercherons ensuite de quelle manière on l'a résolue dans les pays où elle s'est posée pratiquement.

I

Les instruments de musique mécaniques sont d'invention fort ancienne : il y a bien des siècles que l'on connaît l'orgue de Barbarie; la boîte à musique à lames vibrantes, quoique moins âgée, date aussi de longtemps. Mais ces instruments, tout ingénieux qu'ils sont, présentent des défauts graves. En premier lieu, ils ne peuvent reproduire qu'un nombre d'airs limité assez étroitement par la dimension du rouleau garni de pointes qui guide la marche de la machine. En second lieu, les moyens de cette même machine sont trop restreints pour que l'exécution soit satisfaisante. Le morceau est donc à la fois écourté et, dans une grande mesure, dénaturé. Dans ces conditions, l'instrument mécanique devient une sorte d'objet de curiosité, ou un simple jouet dont l'effet est minime au point de vue qui nous occupe. Cependant, il est bon de rappeler que, à plus d'une reprise, les auteurs se sont plaints de la déconsidération jetée sur leurs œuvres par l'abus qu'on en faisait en les estropiant sur les orgues de Barbarie trainés par les rues ou dans les fêtes foraines.

Mais les choses ont pris un aspect autrement fâcheux depuis que des inventeurs ingénieux ont réussi à produire des instruments perfectionnés, donnant une exécution beaucoup plus parfaite, avec un moyen simple de multiplier indéfiniment les airs ou morceaux mis à la portée de l'automate. On imagina d'abord de substituer au cylindre à pointes saillantes de l'ancienne boîte à musique un cylindre lisse sur lequel s'ajustaient des chemises mobiles en fer-blanc, estampées en relief de façon à obtenir le même effet; en remplaçant une enveloppe

mobile par une autre on obtenait un nouvel air, et ainsi de suite indéfiniment. Des rouleaux et des disques interchangeables, munis de pointes convenablement disposées, ont été employés dans le même but. Le résultat était déjà plus parfait, pourtant on fit mieux en modifiant la construction de l'appareil dans un sens qui rappelle assez le mécanisme du métier à tisser inventé par Jacquard. Les lames, les marteaux ou les soupapes de l'appareil sont commandés par des tiges arrêtées au moyen d'un disque ou d'une bande en métal ou en carton; tant que la tige rencontre cet obstacle, les lames ou les marteaux demeurent immobiles, ou les soupapes restent fermées et l'instrument ne rend aucun son, mais si le disque ou la bande présente une perforation livrant passage à la tige, celle-ci se soulève, le mécanisme entre en jeu, et l'instrument produit un son. Il suffit donc de disposer les perforations d'une manière appropriée, pour reproduire un air quelconque. Enfin, on a imaginé le piano mécanique, et mieux encore le « pianista », qui peut s'appliquer sur un piano ordinaire et en faire un instrument mécanique apte à exécuter toutes les compositions possibles avec une correction relative. Ce dernier instrument a été annoncé dans le commerce par un prospectus dans lequel on lisait ce passage caractéristique :

« L'appareil peut être appliqué facilement à tout piano, de quelque construction ou grandeur qu'il soit; un novice peut le manier et exécuter des milliers de morceaux de musique de tout genre au moyen de feuilles perforées de longueur illimitée, contenant les notes. En se servant des pédales on peut jouer d'une manière aussi correcte que pleine de sentiment. »

Nous ignorons si la réalité répond absolument aux promesses de ce document, mais on a soutenu de divers côtés que le perfectionnement et l'expansion énorme des instruments mécaniques ne peut manquer d'aboutir à un double résultat. En premier lieu, dit-on, le public est détourné dans une mesure appréciable de l'étude des instruments à main, dont la difficulté est bien connue. En second lieu, et c'est ici en définitive la considération la plus importante par l'étendue de ses effets, les compositeurs de musique subissent un préjudice qui se manifeste de deux façons. D'abord, certaines personnes sont amenées à se procurer des éditions mécaniques des œuvres musicales ainsi reproduites, au lieu des éditions imprimées qu'elles auraient peut-être achetées si elles n'avaient pas possédé un instrument automate. Ensuite et surtout, un air ainsi vulgarisé perd, aux yeux des artistes chanteurs ou exécutants à la main, une grande partie de sa valeur

originale, et ce morceau est délaissé, au détriment de l'auteur et de son éditeur. Il va sans dire que les fabricants d'automates choisissent précisément les œuvres les plus aimées du public, c'est-à-dire celles qui se vendent le mieux, pour les faire jouer par leurs instruments.

Il ne faut pas s'étonner après cela si ces instruments ont trouvé de nombreux acheteurs, et si les fabricants réalisent de gros bénéfices. On assure que certaines fabriques ont donné jusqu'à 75 % de dividende au début, et plus tard 24 à 26 % par an (1). Cela confirme les allégations d'un compositeur allemand très connu, M. Waldmann, qui écrivait en 1889 :

« La fabrique P. avoue avoir produit et vendu jusqu'à présent environ 60,000 instruments... La fabrique joint à chaque instrument six disques au prix de 1 marc, prix compris dans celui de la vente, ce qui donne, pour 60,000 instruments vendus, un total de 360,000 disques, abstraction faite de ceux — et ils sont nombreux — vendus séparément dans la suite. Et le prospectus que la fabrique P., transformée en société par actions, a publié le 1er juin 1889, contient les passages suivants : La liste des disques en carton comprend 3,000 morceaux de musique divers représentés par environ 250,000 disques... Depuis 1886 il a été vendu chaque année des héréphones avec disques pour une valeur de 400,000 marcs; quant aux manopans et à leurs disques, il en a été vendu dès 1888, première année de fabrication, pour une somme de 331,000 marcs... Le dépôt que la fabrique a fondé à New-York en 1887 a atteint, l'année suivante, un chiffre d'affaires de 226,367 marcs... »

Ce même compositeur a présenté au Tribunal impérial de Leipzig une déclaration signée par six cents chanteurs et cantatrices de l'Allemagne, et portant que ces artistes ont dû renoncer à chanter les mélodies de Waldmann depuis qu'elles ont été vulgarisées d'une manière excessive au moyen des instruments mécaniques.

Après cela nous pouvons résumer la discussion en ces termes : 1° Selon les auteurs, les pièces mécaniques sur lesquelles on traduit leur musique au moyen de pointes, de saillies, de perforations, etc., ne sont pas autre chose que des éditions spéciales de leurs œuvres; la reproduction de celles-ci par un tel procédé constitue donc une contrefaçon dommageable, si leur autorisation préalable n'est pas demandée. 2° Les fabricants répondent à cela : nos automates sont des pièces mécaniques qui n'ont rien à voir avec les lois relatives aux éditions musicales (multiplications d'une œuvre par l'impression); d'ailleurs, notre droit de libre fabrication est consacré par les traités; enfin, en vulgarisant les airs com-

posés par les auteurs, nous augmentons leur réputation et nous servons leurs intérêts.

Voilà comment la question se pose de part et d'autre. Voici maintenant la solution qui lui a été donnée en Suisse, en France, en Italie, aux États-Unis et en Allemagne.

II

La Suisse est depuis de longues années le centre principal de la fabrication de ces petites mécaniques connues sous le nom de boîtes à musique. Autrefois même cette spécialité s'exerçait à peu près exclusivement dans ce pays. Aujourd'hui, bien que la concurrence se soit organisée au dehors dans une mesure appréciable, ce sont encore les fabriques du Jura et de Genève qui tiennent la tête du mouvement de production. Dans ces conditions, on s'explique aisément que le législateur suisse ait hésité à entraver, dans l'intérêt des compositeurs, étrangers pour la plupart, une industrie qui présentait un caractère national très accusé. D'ailleurs, l'usage avait déjà en quelque sorte consacré la liberté du piquage, lorsqu'est intervenue la loi du 23 avril 1883, actuellement en vigueur, et dont l'article 11 dispose que « la reproduction de compositions musicales par les boîtes à musique et autres instruments analogues » ne constitue pas une violation du droit d'auteur.

Cette prescription de la loi suisse a trouvé sa raison d'être dans ce fait que la boîte à musique proprement dite, même la plus perfectionnée, par l'effet de sa construction et par sa portée comme exécution, ne peut causer aucun préjudice aux compositeurs. On trouverait difficilement, à notre connaissance, des plaintes dirigées par les intéressés eux-mêmes, à un point de vue pratique, contre ces petits instruments. En théorie pure, le droit absolu des auteurs est évidemment atteint par celui qui, sans autorisation, fabrique sous cette forme une édition musicale; mais celle-ci est d'une nature telle, que, dans la réalité des choses, personne ne songe à se plaindre.

Mais si l'article 11 de la loi suisse est sans inconvénients à ce point de vue, il contient pourtant un membre de phrase fort regrettable. Il est dit, en effet, que la licence établie par la loi s'étend aussi aux « instruments analogues ». Voilà qui devient dangereux. Faut-il entendre par-là que tous les instruments mécaniques sont placés au même niveau que la boîte à musique? Nous ne le croyons pas, car il faudrait alors supposer que le législateur a entendu ne tenir aucun compte des différences considérables qui les distinguent. Or, avant 1883 on ne connaissait pas encore, tant s'en faut, toutes les ressources de cette industrie nouvelle; le Gouvernement et les Chambres ne pou-

(1) C. Rühle, dans les *Nachrichten aus dem Buchhandel*, 3 octobre 1894.

vaient évidemment avoir en vue que l'état de choses existant, et non pas des faits que personne n'était en état de prévoir, et qui, du reste, ne se sont jamais produits en Suisse. Pour eux il s'agissait uniquement des boîtes à musique, avec leur portée connue, cela est aisé à prouver au moyen des travaux préparatoires de la loi de 1883. En effet, dans le message daté du 9 décembre 1881, par lequel le Conseil fédéral présentait au Parlement le projet de loi, on insistait uniquement, pour justifier la disposition relative aux instruments mécaniques, sur les intérêts relatifs à la spécialité des boîtes à musique, sans faire aucune allusion à d'autres automates. Du reste, le projet primitif en langue allemande était rédigé en ces termes : « *Spieldosen und ähnlichen musikalischen Instrumenten* », ou « Boîtes à musique et instruments de musique *semblables* ». Dans la suite, la rédaction fut modifiée, et on remplaça l'expression précédente par le mot unique de « *Spielwerke* », que la traduction crut devoir interpréter dans l'édition française par cette phrase extensive : « boîtes à musique et autres instruments analogues », imitée de la première rédaction. Mais il n'en est pas moins vrai que la loi de 1883, faite pour donner satisfaction à la fabrication des boîtes à musique, ne saurait s'appliquer que par l'effet d'une extension arbitraire à celle des orchestrons, pianistas, orgues automates et autres mécaniques analogues, dont la construction, les moyens et les effets sont tout différents. Alors qu'une boîte à musique ne peut guère passer que pour un objet de curiosité ou un jouet, d'usage tout intérieur, les grands instruments dont nous venons de parler peuvent à l'occasion remplacer un orchestre entier, — au moins approximativement, — et servent souvent à conduire des bals, à donner en public des intermèdes musicaux, etc. Nous ne pouvons donc admettre que la loi suisse ait voulu assimiler tout cela, et nous partageons sur ce point l'opinion de tous les commentateurs⁽¹⁾. Néanmoins, et pour éviter toute discussion ultérieure, il serait bon de procéder à une révision du texte de 1883, conçue de façon à prévenir toute extension abusive du sens de l'article 11.

III

En France, la situation a pris un aspect plus tranché encore qu'en Suisse, et cela précisément sous l'influence directe de ce dernier pays. Jusqu'en 1866, la législation étant muette sur ce point, les tribunaux l'avaient interprétée d'une façon logique en condamnant les fabricants de boîtes à musique qui refusaient de se mettre d'accord avec les auteurs (Cass. 13 fév. 1862). Mais à l'occasion de la négociation d'un

traité de commerce avec la Suisse, les plénipotentiaires helvétiques demandèrent que leurs fabricants de boîtes à musique fussent admis à importer en France sans courir le risque d'une poursuite correctionnelle. Cette demande fut écoutée et conduisit à la présentation au Corps législatif d'un projet devenu depuis la loi du 16 mai 1866. Ce texte contient la disposition suivante : « La fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique, qui sont du domaine privé, ne constituent pas le fait de contrefaçon musicale ». La portée d'un pareil texte est sans limite si on le prend au pied de la lettre; elle embrasse toutes les catégories d'automates sans exception. On pouvait espérer cependant que les tribunaux, interprétant la loi de 1866 selon l'esprit général de la législation française sur la propriété littéraire, se refuseraient à étendre la licence de vente aux parties séparables des instruments nouveaux. Mais il n'en a pas été ainsi. Ils se sont considérés comme liés par les termes étroits de la loi de 1866, ainsi qu'on le verra par un jugement rendu par le Tribunal civil de la Seine à son audience du 3 août 1893, jugement dont le texte est reproduit plus loin⁽¹⁾, et d'après lequel les cartons perforés ne seraient autre chose qu'une partie intégrante des instruments mécaniques autorisés par la loi de 1866.

Cette décision a été confirmée par un arrêt de la Cour d'appel de Paris, 5^e chambre, en date du 9 janvier 1895. Les motifs sont les mêmes que ceux des juges de première instance. Or, on voit au premier coup d'œil que ces décisions sont critiquables sur deux points essentiels : en premier lieu, elles cherchent (à la suite des demandeurs, qui se sont eux-mêmes mal placés sur ce terrain) à établir une assimilation absolue, qui n'a pas de raison d'être, entre les cartons perforés du *pianista* et les éditions ordinaires de musique. Il est bien évident que personne n'ira s'aviser d'acheter un carton perforé pour tenir lieu d'une feuille de musique ordinaire; mais si le mode d'emploi est différent, les buts sont analogues. La feuille gravée a pour destination de guider l'exécutant artiste ou amateur qui joue la musique sur un instrument à main; les cartons sont préparés pour guider un automate. Mais en fin de compte, le résultat définitif est le même : on obtient dans les deux cas une exécution musicale publique ou privée, et cela au moyen d'une édition musicale appropriée aux besoins de chacune des deux catégories d'exécutants. Or, si l'édition imprimée ou gravée est réservée, pourquoi l'autre demeurerait-elle libre? Poser la question, c'est la résoudre.

En second lieu, les jugements en question affirment que les cartons perforés sont

des parties principales et indispensables des mécaniques musicales incriminées qui, sans eux, ne rendent aucun son, ou seulement des sons incohérents, dépourvus de toute signification musicale. Cela importe peu, car on doit remarquer que si les mécaniques ont besoin, en effet, des cartons pour rendre un air de musique, il en est absolument de même avec les instruments à main. Sans musique écrite ou apprise par cœur (nous faisons abstraction ici de l'artiste compositeur), on ne peut en tirer que des sons sans agrément musical. Donc le carton perforé joue bien le même rôle, à ce point de vue, que la musique imprimée, et s'il est prouvé que l'instrument mécanique peut remplacer de son côté un exécutant expérimenté, la question doit être tranchée en faveur des compositeurs dont les œuvres sont exploitées sans leur aveu.

Quoi qu'il en soit, la jurisprudence, appuyée sur les termes trop absolus de la loi de 1866, est maintenant orientée dans ce sens, et il paraît probable que pour l'amener à changer son point de vue, il sera nécessaire d'obtenir d'abord une modification de la loi dans un sens tel que les instruments nouveaux et perfectionnés, à organes interchangeables, cessent de bénéficier d'une disposition qui, visiblement, n'a pas été faite pour eux, car en 1866 on n'avait en général aucune idée de l'avenir qui leur était réservé, bien que déjà quelques essais eussent été tentés pour perfectionner les anciens systèmes⁽¹⁾.

IV

Cette même question des instruments mécaniques s'est posée encore en Italie et aux États-Unis. Dans le premier de ces pays, la vente des automates allemands s'étant organisée et développée, les auteurs sont intervenus pour faire respecter leurs droits. La plupart des fabricants ont reconnu le bien-fondé de cette réclamation et se sont mis en règle avec la Société italienne des auteurs et compositeurs de musique. L'avocat de cette société, M. Rosmini, avait du reste démontré dans une consultation rédigée à cet effet, que la loi italienne consacrait d'une manière absolue les droits des auteurs. Le même jurisconsulte a traité cette question dans le *Droit d'Auteur* (1890, p. 93 et s.)⁽²⁾, aussi ne reviendrons-nous pas sur les arguments très précis qu'il a fournis à cette époque. Constatons seulement que, dans ce pays, la reproduction des airs de musique sur les organes inséparables des boîtes à musique est admise par le traité

(1) Ajoutons que l'exécution publique au moyen d'instruments mécaniques quelconques doit être autorisée par l'auteur.

(2) V. aussi *Diritti d'autore* 1894, n° 11, et 1895, n° 3, des articles de M. Rosmini dans le même sens, à l'occasion de la fondation dans la province de Navarre de fabriques d'orgues mécaniques.

(1) V. d'Orelli, p. 90; Dunant, p. 139; Rüfenacht, p. 79.

(1) V. p. 63 ci-après.

italo-suisse du 22 juillet 1868, art. 4, sous la pression des mêmes intérêts qui ont agi en France en 1866. Mais dans l'opinion des jurisconsultes, admise par les fabricants eux-mêmes, il n'en est pas ainsi pour les instruments perfectionnés à organes séparables. Dans ce dernier cas, la reproduction non autorisée serait, selon toute vraisemblance, considérée comme une contrefaçon, 1^o parce que la loi italienne ne l'autorise pas, 2^o parce que le traité de 1868 a une portée restreinte; quant à celle de la Convention de Berne, dont on a aussi parlé, nous y reviendrons. D'autre part, l'exécution publique d'un morceau protégé, au moyen des instruments de toute nature, est interdite, sauf autorisation de l'ayant droit. Cette double solution est rationnelle et acceptée sans difficulté par tout le monde en Italie, au moins pour le moment.

Aux États-Unis, la question n'est pas réglée explicitement par la loi, et la jurisprudence paraît défavorable aux auteurs. En effet, la seule décision qui soit parvenue à notre connaissance (un arrêt de la Cour de circuit, Massachusetts, en date du 27 janvier 1888) (1), refuse de considérer comme une contrefaçon musicale une bande de carton perforée, organe dirigeant d'un instrument automate appelé *organette*. Le motif indiqué par la Cour pour baser sa décision est celui-ci : il est impossible de confondre les feuilles de musique imprimée, où l'on voit des signes connus : clefs, blanches, noires, etc., avec ces cartons perforés; les premières parlent aux yeux, tandis que les seconds ne sont que les compléments d'une machine. La confusion est ici encore une fois manifeste. Sans doute, on ne peut dire que les cartons constituent des éditions à l'usage des instrumentistes ordinaires, ce serait avancer une chose absurde; mais, encore une fois, il n'en est pas moins vrai que ce sont, eux aussi, des *feuilles de musique*, établies dans une forme particulière afin de permettre à l'exécutant de les jouer au moyen d'une mécanique. La différence n'est que dans la forme, le fond est le même; par conséquent, les éditeurs de cartons perforés doivent être traités exactement comme les éditeurs de musique imprimée, sinon on leur assure un privilège exorbitant aux dépens des auteurs.

V

Nous abordons maintenant l'étude de la situation dans le pays où elle a donné lieu aux débats les plus variés et aux décisions les plus nombreuses : l'Allemagne. La loi du 11 juin 1870 ne contient aucune disposition formelle relative aux

instruments de musique mécaniques. Elle se borne à déclarer que toute reproduction non autorisée d'une œuvre, par un procédé mécanique et en vue de la vente, constitue une contrefaçon, dont l'auteur doit réparation du préjudice causé, eût-il agi par simple négligence. La question à résoudre était donc celle-ci : les instruments mécaniques ou leurs organes dirigeants : cylindres, disques, cartons, etc., constituent-ils des reproductions mécaniques assimilables à des contrefaçons?

Les opinions émises à ce sujet ont été d'abord assez opposées. C'est ainsi que, à diverses reprises, des tribunaux inférieurs se sont prononcés tantôt contre les fabricants d'instruments mécaniques, et tantôt en leur faveur. En octobre 1885, le Tribunal supérieur de Leipzig (chambre pénale) condamna comme contrefaçons des cartons perforés et en interdit la vente. En mars 1890, le même tribunal (4^e chambre civile) (1) se prononça dans le sens contraire au sujet d'une « orchestriquette » ou « phénix » à disques interchangeables, en se fondant sur ce fait, que le protocole de clôture de la Convention de Berne, par son numéro 3, a admis la libre fabrication des instruments de musique mécaniques. A son tour, le Tribunal supérieur de Gera (1^{re} chambre civile, 23 mai 1890) (2) innocenta de même le « clariophone », instrument dans lequel le cylindre conducteur peut recevoir des chemises mobiles en métal, sur lesquelles on estampe en relief des points destinés à faire vibrer les lames sonores. Le 28 mai 1890, le Tribunal supérieur de Leipzig (4^e chambre civile) (3), appelé de nouveau à se prononcer, cette fois au sujet de cartons perforés pour « aristons », les déclara entachés de contrefaçon, mais il refusa d'admettre que le plaignant eût souffert un dommage quelconque par le fait de la vente des cartons, et par suite le débouta de sa demande en dommages et intérêts. Le 31 décembre 1891, le même tribunal (même chambre) (4), ayant à examiner une affaire relative au « symphonion », instrument dont les lames sont mises en vibration par un disque à pointes, interchangeable, a repoussé purement et simplement les prétentions du demandeur contre le fabricant, en se basant de nouveau sur le texte de la Convention de Berne (n^o 3 du protocole de clôture). Enfin, citons, au moins pour mémoire, un jugement récent de la 1^{re} chambre du Tribunal régional de Berlin (5), dont nous ne connaissons encore ni la date ni les considérants, qui condamne une fabrique d'instruments à 5,400 marcs d'indemnité envers le demandeur; celui-ci a obtenu en outre le remboursement de

8,000 marcs de frais nécessités par de longues expertises.

Cette jurisprudence ne brille pas par l'unité. Et pourtant, non seulement les tribunaux cités ont fait en général de sérieux efforts pour élucider par eux-mêmes la question, mais encore le Tribunal de l'Empire, la plus haute instance du pays, s'est prononcé d'une manière formelle et à trois reprises différentes par ses arrêts des 19 décembre 1888, 31 janvier et 16 décembre 1891. Ces décisions, toutes longuement et fortement motivées, ont été reproduites dans le *Droit d'Auteur* (1889, p. 111 et suiv.; 1891, p. 81 et suiv.; 1892, p. 78 et suiv.). Nous pouvons donc nous borner à les résumer ici.

Dans le premier cas il s'agissait du *hérophone*, instrument dans lequel le jeu est dirigé par des disques de carton convenablement perforés. Dans le second était en cause le *clariophone*, où le cylindre fixe à pointes de la boîte à musique est remplacé par une chemise ou étui mobile en métal estampé. Le troisième arrêt portait sur un incident relatif à des procès engagés au sujet d'affaires analogues. Voici les propositions admises par le Tribunal impérial :

1^o Les instruments automatiques dans lesquels le mécanisme et l'appareil distributeur des sons apparaissent liés d'une manière si intime, que leur ensemble est nécessaire pour constituer l'instrument complet, peuvent seuls être considérés comme susceptibles d'être débités librement, sans autorisation préalable des auteurs dont ils reproduisent la musique.

2^o Les parties interchangeables combinées pour la direction des sons, et formant un objet commercial à part, jouent un rôle semblable à celui de la musique imprimée, à tel point qu'il est même possible à un musicien de profession de déchiffrer sur ces parties la pensée musicale qui y est inscrite, et de l'exprimer sur un autre instrument.

3^o En tout état de cause, la Convention de Berne du 9 septembre 1886 (invoquée par les fabricants comme autorisant la libre production des instruments mécaniques), ne s'applique pas aux automates à organes interchangeables.

Enfin, d'après la revue *Neuzeit*, le Tribunal de l'Empire aurait une fois de plus, dans une occasion récente, confirmé dans le même sens le jugement du Tribunal de Berlin cité plus haut (1). Nous devons donc constater que le Tribunal suprême maintient sa manière de voir avec une inébranlable fermeté, en dépit des efforts des instances inférieures pour favoriser les intérêts des fabricants.

Et sur quoi ces efforts sont-ils basés? Sur les dispositions de la Convention de Berne, contenues dans le Protocole de

(1) *Droit d'Auteur* 1890, p. 119.

(2) *Droit d'Auteur* 1890, p. 120.

(3) *Ibid.*, p. 120. Confirmé par la Cour suprême de Dresde. V. p. 62 ci-après.

(4) *Ibid.*, p. 53.

(5) *V. Neuzeit*, n^o 50, p. 995.

(1) Cité par le *Journal du droit international privé*, 1889, p. 728.

(1) Le texte de cet arrêt ne nous est pas encore parvenu.

clôture, n° 3. Sans doute, on peut concevoir à la rigueur certains cas dans lesquels un acte international exerce une action importante sur la législation ou la jurisprudence intérieures; on pourrait même citer des exemples de ce fait. Mais cela ne va jamais jusqu'à faire échec, d'une manière aussi forte, à un principe général de l'importance de celui qui protège les auteurs contre la reproduction non autorisée de leurs œuvres. Du reste, en appliquant ainsi la Convention à des litiges qui n'ont rien d'international, les tribunaux allemands n'ont invoqué en définitive qu'un motif tout d'opportunité : assurer à une industrie allemande un certain degré de protection économique contre la production étrangère, éventuellement concurrente. Mais alors cette protection est accordée par certains tribunaux aux dépens des compositeurs de musique, chose abusive déjà, et cela grâce à une interprétation beaucoup trop large de la Convention, ainsi que nous allons essayer de le démontrer.

VI

Résumons d'abord les faits. Un artiste compose un morceau de musique; il possède légalement sur son œuvre des droits qui lui permettent d'en interdire la reproduction faite dans un but de lucre. Si je grave, lithographie ou imprime ce morceau sans l'agrément de l'auteur, je le contrefais; si je construis une mécanique susceptible de jouer indéfiniment un air au moyen d'organes appropriés, cette mécanique est elle-même une copie du morceau sous une forme spéciale. Enfin, si j'imagine un cylindre, un disque, un carton munis de dispositifs propres à guider une mécanique en vue de l'exécution musicale de ce même morceau, ces engins sont encore des copies spéciales de l'œuvre en question. Dans tous ces cas il y aura *édition*, et, à défaut d'autorisation de l'ayant droit, l'édition sera contrefaite. Tel est le principe dans toute sa rigueur.

En second lieu, prenant en considération ce fait concret, que certains automates à musique sont, par destination, de purs objets de curiosité sans importance musicale appréciable, le législateur a admis dans quelques pays que la fabrication et la vente de ces petites pièces mécaniques ne tireraient point à conséquence, et seraient permises indépendamment de toute autorisation préalable. En d'autres termes, procédant par exception au principe, on a toléré des pratiques contraires au droit théorique des auteurs, parce que la portée économique de ce droit n'avait point à en souffrir, on le supposait du moins ainsi.

C'est dans le même sens que divers États ont introduit dans leurs traités, et

notamment dans la Convention d'Union du 9 septembre 1886, une disposition analogue. Le n° 3 du Protocole de clôture de ce dernier acte est ainsi conçu : « Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique, empruntés au domaine privé, ne sont pas considérés comme constituant le fait de contrefaçon musicale. » Au premier coup d'œil, cette stipulation paraît rédigée dans un sens assez général pour autoriser toutes les usurpations, mais il ne suffit pas de consulter la lettre d'un texte pour en déterminer aussitôt l'application. Le juge doit encore en pénétrer l'esprit. Or, dans le cas qui nous occupe, tout prouve que les auteurs de la Convention de 1886 ont entendu donner à leur phrase un sens restreint, et non pas une portée indéfinie.

En effet, le n° 3 a été inspiré par les traités précédemment conclus par la Suisse, et par la loi que ce pays a calquée sur les traités. Nous avons montré quelle est la portée réelle de ces actes, qui avaient pour but la protection de l'industrie de la boîte à musique, et rien de plus.

Ensuite, lorsque la Convention d'Union a été négociée, c'est-à-dire en 1884 et 1885, les nouveaux instruments commençaient à peine à se répandre. Ils étaient alors fort peu connus, et les plus perfectionnés, notamment les mécaniques à cartons perforés interchangeables, ne l'étaient même pas encore. Sans doute, on peut démontrer que l'invention de ce procédé remonte assez loin, mais cela importe peu, si d'ailleurs cette invention est restée inexploitée jusqu'à ces derniers temps. On s'explique donc fort bien comment les délégués aux Conférences de Berne ont pu rédiger le n° 3 en pensant aux boîtes à musique, et non pas à des automates peu ou point connus. L'opinion émise sur ce point par M. Droz, lors de la conférence de Berne de 1889, est à notre avis décisive, malgré son caractère privé. Comme Suisse aussi bien que comme Président des Conférences officielles de Berne de 1884 et 1885, M. Droz était mieux que personne au courant de la question, et son opinion est entièrement en faveur d'une distinction entre les instruments à portée limitée, dont l'emploi était courant en 1884-85, et ceux de systèmes perfectionnés qui, à cette époque, n'étaient pas encore assez répandus pour que l'on ait eu l'intention formelle de les comprendre dans la mesure d'exception admise par la Convention. Nous restons donc persuadés qu'en pareil cas, il conviendrait de distinguer soigneusement entre les instruments connus sous le nom de « boîtes à musique » ou leurs similaires, et ceux qui, avec des moyens infiniment plus développés, prennent une importance musicale et marchande beaucoup plus grande.

Est-il admissible d'ailleurs que, en édictant des lois ou en négociant des traités spécialement destinés à protéger les droits des auteurs, les Gouvernements unionistes aient conçu l'idée de restreindre du même coup ces droits, dans une mesure considérable, et cela au seul profit de quelques fabricants? Si du moins l'intérêt général était en jeu, on pourrait hésiter. Mais il n'en est rien : ce sont des intérêts privés exclusivement qui prétendent l'emporter injustement sur d'autres. Encore pourrait-on soutenir que l'intérêt général est plutôt du côté des artistes, car il est plus nécessaire en définitive d'encourager la production musicale en faisant respecter les droits des compositeurs, que de faciliter l'enrichissement de quelques industriels au moyen de l'exploitation du bien d'autrui.

Pour toutes ces raisons, nous croyons qu'il y a lieu de conclure, en cette matière, de la façon suivante :

1° Un grand nombre de pays, spécialement ceux qui font partie de l'Union de Berne, ont pour préoccupation essentielle de protéger les droits des auteurs;

2° Par dérogation à cette règle, ils ont admis en faveur des fabricants d'instruments mécaniques une exception qui leur permet de reproduire librement, sous une forme spéciale, des airs empruntés aux œuvres protégées;

3° Cette exception doit être strictement limitée aux boîtes à musique ou autres automates du même type, dont les moyens et la portée sont assez limités pour ne causer aux auteurs aucun tort appréciable, et réserve faite, en tous cas, du droit d'exécution publique, qui demeure intact.

Tous les autres instruments mécaniques, susceptible de produire des effets beaucoup plus étendus, et par conséquent de porter aux intérêts intellectuels et matériels des auteurs un dommage réel, ou leurs organes interchangeables doivent être considérés, au contraire, comme des éditions musicales spéciales, multipliées pour la vente, et soumises comme telles au contrôle des intéressés.

Enfin, puisque en tout état de cause le contexte du Protocole a donné lieu à des discussions, il est évident que la prochaine Conférence de Paris ne pourra manquer de le soumettre à un nouvel examen, en vue de lui donner une forme nette, précise, mettant hors de toute contestation les droits légitimes des auteurs.

Jurisprudence

ALLEMAGNE

INSTRUMENTS DE MUSIQUE MÉCANIQUES. — SYMPHONION; DISQUES INTERCHANGEABLES. — BOÎTES A MUSIQUE; CONVEN-

TION DE BERNE, APPLICATION DANS LE RÉGIME INTÉRIEUR.

(Trib. royal sup. de Leipzig, 4^e cb. civ. Audience du 31 décembre 1891. — Waldmann c. la Fabrique des instruments de musique de Leipzig (Paul Ehrlich et C^{ie}).

La défenderesse fabrique des instruments de musique mécaniques de différente grandeur, principalement ceux appelés *Symphonion*, ressemblant beaucoup aux boîtes à musique suisses. A l'intérieur d'une boîte quadrangulaire il y a des lames métalliques semblables aux dents d'un peigne, qui résonnent quand elles sont touchées à leur extrémité par des pointes métalliques. A cet effet, on fabrique des disques en métal portant d'un côté, en cercles concentriques, de petites pointes; ces disques sont posés, les pointes en bas, sur l'instrument de musique et mis en rotation par un mécanisme; chaque fois qu'une pointe passe sur une lame, il se produit un son, tout comme dans la boîte à musique suisse. Ces disques sont pourvus des mélodies les plus diverses, fabriqués en grand nombre et vendus aussi isolément, sans la boîte. Des compositions musicales du demandeur ont été, sous forme abrégée, reproduites sur des disques semblables, sans que son consentement ait été obtenu au préalable. La conclusion du demandeur à ce que cette utilisation de ses compositions soit qualifiée de contrefaçon, a été rejetée.

EXPOSÉ DES MOTIFS

Il s'agit d'examiner avant tout :

1^o Si l'utilisation illicite des compositions pour les disques à notes du symphonion constitue une contrefaçon aux termes de la loi du 11 juin 1870, et, dans le cas affirmatif,

2^o Si ces disques sont également privés de la *protection* (1) accordée aux instruments de musique mécaniques par le chiffre 3 du protocole de clôture de la Convention de Berne, du 9 septembre 1886.

Si la réponse à donner à une de ces deux questions est négative, la demande doit être déclarée non fondée. En ce qui concerne les disques pour clariophones et hérophones, une réponse affirmative aux deux questions, longuement motivée, a été donnée par le Tribunal impérial. Il est vrai que l'argumentation de celui-ci a été contestée (2), et qu'une série de critères qui s'appliquaient, à ses yeux, aux disques des hérophones et des clariophones, ne s'appliquent pas ou pas aussi bien aux disques du symphonion. Mais le Tribunal royal n'a pas besoin de s'étendre sur ce point, car il estime

que la disposition précitée de la Convention de Berne est sûrement applicable en faveur de ces derniers. Le Tribunal impérial a certainement eu raison d'admettre que cette disposition contient, en règle générale, une interprétation authentique de la loi du 11 juin 1870. En effet, « si les Allemands ne doivent pas fabriquer de tels instruments et que, d'autre part, la vente en soit permise en Allemagne aux ressortissants d'autres pays conformément à la Convention primant la loi allemande, l'industrie de ce pays sera touchée au vif (1). »

Par contre, le présent Tribunal estime que, contrairement à l'opinion du Tribunal impérial, ni la genèse de la disposition dont il s'agit, ni les autres considérations alléguées ne fournissent une preuve suffisante pour exclure en particulier les disques du symphonion de la *protection* de la Convention de Berne.

Examinons d'abord de plus près l'historique du chiffre 3 précité. (Suit l'histoire de l'adoption de la loi française du 16 mai 1866, d'après le traité de Pouillet). A la suite de la promulgation de cette loi qui contient, d'après M. Pouillet, une atteinte considérable apportée aux droits des auteurs, et d'après M. Darras, une aggravation absolument fâcheuse (2), la fabrication et la vente d'instruments de musique mécaniques ne furent plus entravées en France, mais la doctrine aussi bien que la jurisprudence étaient d'accord pour soutenir que l'exécution publique de compositions musicales protégées, au moyen d'instruments semblables n'était pas licite ni rendue libre par ladite loi (3). Dans l'intervalle, le Gouvernement suisse, donnant probablement suite à des pétitions répétées des fabricants de boîtes à musique (4), ne perdait aucune occasion de protéger cette industrie, ce qui explique que, tandis que dans les traités littéraires conclus entre d'autres États, il n'est jamais question de boîtes à musique et autres instruments semblables, les dispositions en faveur de ces instruments se rencontrent toujours dans les traités conclus par la Suisse avec les

pays qu'on supposait être sous l'influence de la jurisprudence française (1). Par contre, lesdits instruments ne sont pas mentionnés dans les traités conclus avec l'Allemagne, le 13 mai 1869 et le 23 mai 1881, probablement parce que jusqu'alors aucun juge allemand ne s'était avisé d'appliquer la loi concernant la contrefaçon aux boîtes à musique (2) et que, en conséquence, cette branche de l'industrie suisse ne paraissait pas menacée en Allemagne. Mais la loi fédérale suisse du 23 avril 1883, concernant la propriété littéraire et artistique, part de nouveau du principe indiqué plus haut, en stipulant, par l'article 11, que « la reproduction de compositions musicales par les boîtes à musique et autres instruments analogues » ne constitue pas une violation du droit d'auteur (3).

La Suisse ne paraît pas non plus avoir perdu de vue le but poursuivi par elle déjà lors de la conclusion des traités et l'adoption de sa loi nationale, lorsque, dans les années 1883 à 1886, se réunirent à Berne les différentes conférences qui aboutirent à la promulgation de la Convention de Berne. Il est vrai que dans les propositions et les délibérations du Congrès de 1883 il n'est pas question des boîtes à musique, etc., mais déjà dans le Programme proposé par le Conseil fédéral suisse pour la Conférence internationale du 8 septembre 1884, se trouve sous le chiffre 2 du protocole de clôture la motion suivante :

« Définir que les mots *arrangements de musique* (art. 4 de la Convention) ne s'appliquent pas aux morceaux reproduits par des instruments automatiques, tels que pianos électriques, boîtes à musique, orgues de Barbarie, etc. (4) »

Dans les quatorze Questions posées par la Délégation allemande par rapport à ce programme et prises avec celui-ci pour base des délibérations de la Conférence, les instruments de musique ne sont pas mentionnés comme le sont les *arrangements*, que la Conférence décida de supprimer dans l'énumération de l'article 4. La commission de rédaction à laquelle appartenait M. Numa Droz, déclara dans le rapport présenté à la Conférence à l'appui de ses résolutions, entre autres,

(1) V. traité avec la Belgique, du 25 avril 1867 (aujourd'hui abrogé), art. 4; traité avec l'Italie, du 22 juillet 1868, art. 4. Traité avec la France, du 23 février 1882 (aujourd'hui abrogé), art. 14; cet article reproduisait presque textuellement la loi de 1866 et avait la teneur suivante : « La fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique qui sont du domaine privé ne sera pas considérée en France comme constituant le fait de contrefaçon musicale. »

(2) V. pour lant Kobler, *Autorrecht*, p. 233.

(3) Le texte allemand parle de la *Benutzung musikalischer Compositionen für Spielwerke*. Mais comme l'indique le texte français, l'expression *boîtes à musique* n'est pas employée seule, ainsi qu'on pourrait le supposer d'après l'arrêt du Tribunal impérial, du 19 décembre 1888. Le législateur suisse a donc voulu désigner par l'expression *Spielwerke* employée dans le texte allemand, ce que le texte français de la loi rend par les mots « boîtes à musique et autres instruments analogues ».

(4) Actes de la Conférence de 1884, p. 13 et 62.

(1) V. *Droit d'auteur* 1890, p. 419. C'est là une considération purement pratique qui, dans le cas extrême, pourrait amener l'Allemagne à modifier sa loi intérieure plus libérale pour les auteurs — (v. Kobler, *Autorrecht* p. 233) — dans un sens restrictif rapproché de celui de la Convention, à supposer, ce que nous ne croyons pas, que celle-ci permette le libre usage des œuvres musicales pour des instruments autres que les boîtes à musique et les orgues de Barbarie. Mais de là à conclure que la Convention, traité international, est également applicable dans le régime intérieur et qu'elle puisse changer *ipso jure* la loi intérieure, il y a loin. Nous croyons donc plutôt que le juge allemand a pris sur ce point la Convention pour règle, parce qu'une disposition formelle et expresse relative aux instruments de musique fait défaut dans la loi du 11 juin 1870. (Note de la Rédaction).

(2) V. Darras, *Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux*, p. 405.

(3) V. Pouillet; Darras; Constant, *Code général des droits d'auteur*, p. 321; Pataille, *Annales* 1878, p. 41; Huard et Mack, *Répertoire*, p. 343, n° 959; Cass. Par. 21 juillet 1881.

(4) V. Orelli, *Das schweizerische Bundesgesetz*, etc., p. 89. V. plus haut, p. 56. (N. de la R.)

(1) Le terme *protéger* est ici pris dans une acception qu'il n'a pas ordinairement dans nos colonnes. En effet, nous l'employons surtout dans le sens de garantie du droit des auteurs, tandis qu'ici il s'agit d'une exception faite aux règles qui régissent ce droit. V. cette même observation *Droit d'auteur* 1890, p. 120. (Note de la Rédaction).

(2) V. en particulier Schuster, *Urheberrecht der Tonkunst* 1891, p. 158 et 346.

ce qui suit : « Elle a, en outre, apporté diverses modifications aux autres numéros, enfin elle a ajouté au protocole de clôture quelques nouvelles déclarations et stipulations. » Or, la rédaction que la commission a donnée au chiffre 2 de ce protocole en l'appuyant par cette phrase générale, est conçue en ces termes :

« Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique qui sont du domaine privé, ne sera pas considérée comme constituant le fait de contrefaçon musicale (1). »

Ce texte correspond, on le voit, presque littéralement à celui de l'article 14 du traité franco-suisse de 1882 (v. ci-dessus, p. 59, note 1). Ainsi rédigée par la commission, la disposition fut adoptée sans changement et sans aucune observation par la Conférence dans la séance du 18 septembre 1884. La question de savoir si l'exécution publique de compositions protégées à l'aide d'instruments de musique mécaniques devait être également permise, ne fut pas discutée à la Conférence de 1884.

Lors de la Conférence internationale du mois de septembre 1885, le chiffre 2 du protocole de clôture adopté par la Conférence antérieure ne donna lieu, en séance plénière, à aucune observation ; la commission y apporta une petite modification de rédaction (2), et accompagna le chiffre 3 (chiffre 2 du projet) de l'explication suivante :

« Vu la difficulté qu'il y a à régler la question de la reproduction sonore, la Commission propose que la Conférence ne se prononce pas sur la question de savoir si l'exécution publique d'une œuvre musicale au moyen d'un des instruments mentionnés au chiffre 3, est ou non licite (3). »

Dans la séance finale, le protocole de clôture fut adopté sous cette forme, qui resta la forme définitive.

Il ressort de l'histoire détaillée de la genèse de la disposition dont il s'agit, qu'il y a un double motif de douter de la justesse de l'interprétation que le Tribunal impérial donne de cette genèse et qui se trouve dans le passage suivant de son arrêt du 19 décembre 1888 :

« Si le chiffre 3 a été fixé par la Conférence en suivant de près le texte de la loi française précitée et celui identique de l'article 14 du traité littéraire franco-suisse du 23 février 1882, cela provenait de ce que la Conférence entendait ne pas se prononcer sur la question de savoir si l'exécution publique d'une œuvre musicale, au moyen de tels instruments, est ou non licite. »

En première ligne, l'observation sur laquelle le Tribunal impérial appuie son

interprétation, est empruntée au rapport de la commission de 1885, tandis que le chiffre 3 du protocole de clôture a été, à part quelques modifications sans importance, voté déjà dans sa rédaction actuelle par la Conférence de 1884, qui ne souleva pas la question relative à l'interdiction de l'exécution publique de compositions protégées au moyen d'instruments de musique mécaniques. En second lieu, on ne comprend pas très bien quelle importance il peut y avoir pour cette question de décider si la Convention suit la rédaction du projet du Conseil fédéral qui parle d'*instruments automatiques tels que pianos électriques, boîtes à musique, orgues de Barbarie, etc.*, ou celle du traité de 1882 et de la loi française de 1866, qui disent *instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique*.

Il faut plutôt partir du point de vue que les délégués suisses aux Conférences de Berne ont dû encore s'efforcer de préserver l'industrie des instruments de musique mécaniques des inconvénients pouvant résulter pour elle des droits à accorder aux auteurs, non seulement par rapport aux instruments fabriqués jusqu'alors, mais aussi par rapport aux instruments semblables qui seraient inventés à l'avenir. Cela ressort du fait qu'on a évité soigneusement d'insérer, dans les traités antérieurs conclus par la Suisse et dans sa loi nationale, une énumération complète des catégories d'instruments produites alors en Suisse, ce qui, pourtant, n'aurait pas été difficile. Au contraire, on choisit toujours une rédaction large permettant de comprendre aussi les nouvelles inventions, soit en adoptant les termes généraux de la loi française qui mentionne les *instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique*, soit des expressions telles que *boîtes à musique et autres instruments analogues*, soit enfin le texte du projet du Conseil fédéral de 1884, qui parle d'*instruments automatiques tels que pianos électriques, boîtes à musique, orgues de Barbarie, etc.* Et on pourra dire que ce dernier texte aurait pour notre question la même signification que le texte adopté finalement par la Conférence et actuellement en vigueur. Car de même qu'il n'est pas permis d'exclure, en présence de la première de ces rédactions, qui désigne certaines catégories d'instruments automatiques, celles qui n'y sont pas énumérées, mais qui sont similaires, puisque les mots « tels que » et « etc. » indiquent qu'on a voulu les protéger, de même il est impossible de restreindre l'expression « *instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique* » en ne l'appliquant qu'aux instruments existant déjà lors de l'élaboration de la Convention de Berne et encore moins à ceux qui étaient connus des membres de la Conférence. La pro-

tection de la Convention doit, au contraire, également profiter aux instruments inventés ultérieurement, pourvu qu'on puisse les classer, sans commettre aucune erreur logique, dans la catégorie à désignation tout à fait générale des *instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique*.

Le fait que la phraséologie précitée du chiffre 3 du protocole de clôture permet réellement une interprétation très large, est d'ailleurs avoué même par M. l'avocat Rosmini, vice-président de la Société des auteurs italiens, lequel défend énergiquement l'opinion juridique émise par le Tribunal impérial, car dans une *Lettre d'Italie*, publiée par le *Droit d'Auteur*, 1890, p. 93 et suiv., il déclare très franchement, « en plaidant la cause des auteurs », ce qui suit :

« Avouons que la lettre de la loi est très large et pourrait, à première vue, donner quelque espoir à MM. les fabricants d'aristas et *similia*. »

Malgré cela, M. Rosmini estime que la disposition n'est pas applicable aux instruments pourvus de disques interchangeables à notes ; à cet effet, il invoque une « interprétation qu'on pourrait dire presque *authentique* » émanant de M. le conseiller fédéral Numa Droz, président des différentes Conférences de Berne. Mais cette interprétation consiste uniquement dans une déclaration faite par M. Numa Droz dans une « Conférence littéraire et artistique », tenue sans caractère officiel en 1889 à Berne, déclaration qui a trait au chiffre 3 du protocole de clôture de la Convention et qui est ainsi conçue :

« On a réservé la question au point de vue des orgues de Barbarie et des boîtes à musique, mais, depuis lors, par suite des progrès de la mécanique, on a fabriqué des appareils qui réalisent de véritables atteintes au droit d'auteur. » Et plus loin : « Il s'agit d'interpréter l'article 3 ainsi que l'a fait avec beaucoup de prudence la Cour suprême de Leipzig, de telle manière que cet article ne soit pas étendu inconsidérément à tous les instruments reproduisant des airs de musique. »

M. Droz ne dit donc ici rien de plus que ceci : en rédigeant ledit article, on n'a envisagé la question que sous le rapport des boîtes à musique et des orgues de Barbarie. Mais cela ne tire pas à conséquence, même s'il en était ainsi, ce qui, peut-être, est quelque peu douteux d'après tout ce que nous avons reproduit plus haut, bien que l'autorité de M. Numa Droz ne puisse être contestée en elle-même. Car il importe peu que le législateur n'ait pas pensé aux aristas, hémiphones, symphonions, etc., et il est indifférent de se dire que, selon toute probabilité, il les aurait traités autrement, — s'il y avait pensé, — que les instruments qu'il avait présents à l'esprit en élaborant la loi. Il se peut qu'il eût été pour lui plus prudent de choisir une

(1) Actes de la Conférence de 1885, p. 63.

(2) Empruntés au domaine privé ne sont pas considérés, au lieu de « qui sont du domaine privé, ne sera pas considérée ».

(3) Actes de la Conférence de 1885, p. 55.

expression moins générale. Mais cette expression générale est maintenant devenue loi; elle seule peut servir de règle, non pas les intentions du législateur qui ne se manifestent nullement dans la loi et qui ne sauraient être contrôlées. D'ailleurs, la Conférence littéraire et artistique tenue à Berne en 1889, ainsi qu'il a été exposé plus haut, a elle-même reconnu indirectement que de graves motifs s'opposent à cette tendance de faire prévaloir, par voie d'interprétation judiciaire, des opinions du législateur qui ne ressortent pas de la loi elle-même. Malgré les observations de M. Droz, elle ne s'est pas fiée à l'interprétation par le juge, mais elle a adopté le vœu suivant qui figure parmi ceux proposés pour la prochaine révision de la Convention de Berne à effectuer dans une Conférence des délégués des États contractants :

« Il est à désirer que l'article 3 du protocole de clôture soit restreint aux boîtes à musique et aux orgues de Barbarie et ne soit pas étendu indistinctement à tous les instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique. »

La Conférence espérait donc que la suppression des inconvénients déplorés par elle aurait lieu par voie législative, ce qui est d'autant plus simple dans le cas présent, que la Convention elle-même prévoit pour l'année 1890 ou l'année 1892 une nouvelle Conférence des États de l'Union, où il sera facile de répondre aux vœux des compositeurs, s'ils sont reconnus fondés par les États intéressés, soit en modifiant la Convention, soit en l'interprétant d'une façon réellement authentique.

Jusqu'à ce moment, le juge qui n'est pas appelé à réparer les omissions du législateur, devra s'en tenir avant tout au texte de la loi. Or, d'après le rapport des experts, on peut sans hésitation aucune admettre que la *protection* du chiffre 3 du protocole de clôture revenait, conformément à ce texte, pour le moins au symphonion. En effet, il est tout d'abord établi par eux que pour cet instrument il est absolument impossible de déchiffrer la mélodie en se servant des seuls disques, sans la boîte qui contient les lames métalliques et le mécanisme; tout au plus saurait-on reconnaître le rythme de la mélodie. Ce n'est qu'au bout de plusieurs heures et en surmontant des difficultés multiples qu'un musicien particulièrement compétent pourra, pourvu qu'il ait trouvé la « clef » et qu'il ait sous main la boîte, arriver à un déchiffrement semblable de la mélodie, tandis que la possibilité de la lire à première vue est tout à fait écartée; mais même alors il ne sera à même de jouer le morceau que par interprétation et non pas par une reproduction fidèle. En conséquence, on ne saurait appliquer aux disques du symphonion le même raisonnement que le

Tribunal impérial a appliqué aux disques de l'hérophone en s'exprimant ainsi :

« Précisément en ce qui concerne de tels mécanismes, la conséquence sera toujours que le musicien connaîtra par eux seuls, sans grande difficulté, la pensée musicale, et sera à même de l'exprimer sur quelque autre instrument, de sorte qu'ils jouent un rôle semblable à celui des notes. »

D'autre part, les experts ont établi qu'il est impossible de reproduire la mélodie sans le disque, par la boîte seule. Par conséquent, aussi bien le disque que la boîte sont, pris isolément, des objets qui sont impropres à la reproduction mécanique des airs de musique; aucun de ces objets ne peut donc, à lui seul, être considéré comme un instrument de musique mécanique; il faut qu'ils soient réunis, qu'ils forment un ensemble pour qu'ils constituent un instrument semblable.

Le Tribunal impérial a établi la thèse suivante :

« Parmi les instruments de fabrication licite sont exclusivement compris ceux où le corps sonore et le mécanisme qui le fait résonner et qui est façonné d'après la composition à reproduire, sont liés d'une manière si étroite que c'est uniquement leur *ensemble* qui représente l'*instrument de musique* et constitue l'objet de vente. »

Cette thèse se base sur la genèse de la loi, mais si nous avons réussi à prouver, comme nous avons tenté de le faire plus haut, que cette genèse n'a pas été complètement saisie par le Tribunal impérial, la thèse se trouve par là également écartée. Elle doit être contestée encore pour une autre raison. D'après les indications de l'expert St., on a fabriqué en Suisse longtemps avant la Convention de Berne des instruments de musique à cylindres échangeables, qu'on a compris également dans l'expression *boîtes à musique*, bien qu'ils soient désignés par un nom spécial comme *boîtes à musique rechange*. Or, il est certain qu'on s'est proposé de *protéger* tout ce qu'on appelait, lors de l'élaboration de la Convention de Berne, des boîtes à musique, y compris les boîtes à musique rechange connues alors partout, d'après l'avis de l'expert St. (1). Si celles-ci sont protégées, leurs cylindres le sont également, car sans cylindre une boîte à musique rechange n'est qu'une boîte ne servant à rien, en tout cas ne servant pas à reproduire des mélodies. Ce qui s'applique aux cylindres échangeables doit s'appliquer aussi aux disques du symphonion, car il n'existe aucune différence logique entre eux; en particulier, cette différence ne saurait être trouvée dans la circonstance qu'on ne fabrique qu'un nombre restreint de cylindres échangeables, tandis que les disques à notes sont fabriqués en un

nombre illimité. En règle générale, aucune portée décisive ne peut être attribuée au fait que, pour une seule et même boîte, on peut utiliser une grande quantité de disques et que chaque disque peut être aussi apposé sur toute autre boîte de symphonion de grandeur égale, enfin que les disques sont, d'ailleurs comme les cylindres échangeables, mis en vente isolément; car il n'est pas du tout rare qu'on peut acheter à part des parties intégrantes d'instruments. Ainsi, il est possible de fixer successivement beaucoup de lames, achetées isolément, dans le même pommeau de sabre ou de rapière, sans que personne s'avise de désigner soit le pommeau, soit la lame, indépendamment l'un de l'autre, comme une arme tranchante; ce n'est que la réunion des deux parties qui constitue le « sabre », « la rapière » (1). Pour ces mêmes raisons il est entièrement inadmissible de tourner contre les disques du symphonion l'argument établi par le Tribunal impérial à l'égard des disques du clariophone et qui consiste à alléguer qu'au paravant le cylindre était la partie d'un instrument isolé, tandis que maintenant les disques à notes se remplacent les uns les autres.

Enfin, il n'y a pas non plus lieu de baser une interprétation contraire au texte et à la genèse de loi sur cette seule considération que les instruments de musique à disques interchangeables possèdent une portée économique toute autre que les anciennes boîtes à musique. Si, ce qui n'est pas inconcevable en raison du développement actuel de l'industrie métallique, le coût de la fabrication des boîtes à musique à cylindres fixes se réduisait à la suite d'une nouvelle invention de façon à pouvoir les vendre au cinquième ou au sixième du prix actuel, la vente prendrait des proportions vraiment extraordinaires et leur valeur économique serait complètement différente, et pourtant aucun juge n'imaginerait de les soustraire à la *protection* de la Convention de Berne par simple interprétation de la loi (2).

Au point de vue de la loi existante (*de lege lata*), il est impossible d'arriver à un autre résultat qu'à celui-ci : le symphonion est, avec ses disques, *protégé* par la Convention de Berne.

En conséquence, la demande manque de fondement.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE MÉCANIQUES.
— CARTONS PERFORÉS. — CONTREFAÇON.
— DOMMAGE CAUSÉ. — DOMMAGES-INTÉ-

(1) Ce raisonnement est un peu spécieux. Sans doute une lame de sabre n'est pas un sabre complet; c'est pourtant déjà une arme tranchante bien caractérisée. (N. de la R.)

(2) La question n'est pas posée à propos du *prix*, mais bien des *moyens* de l'instrument, ce qui est très différent. (Réed.)

RÊTS, REFUS; ABSENCE DE FAUTE. — DÉFAUT DE PRÉJUDICE.

(Cour suprême de Saxe, 29 oct. 1894, 7^e ch. civ. — Waldmann c. Soc. par actions des instruments de musique à Leipzig.)

La Société par actions des instruments de musique à Leipzig a été poursuivie par le compositeur Waldmann pour avoir reproduit plusieurs de ses compositions sans son consentement sur des cartons perforés servant à faire jouer ces pièces sur des instruments appelés « aristons, aristonettes, orphées, pianos-automates ». Afin de couper court à l'exception de la prescription, le demandeur ne poursuit que les contrefaçons commises à partir du 17 juillet 1886, pour lesquelles il exige une indemnité de 2,000 marcs. Le Tribunal de première instance l'a débouté des fins de sa demande par arrêt du 28 mai 1890 (v. cet arrêt, *Droit d'Auteur* 1890, p. 120 à 122) en admettant que, bien que la contrefaçon matérielle soit constatée, la preuve de l'existence d'un préjudice réel souffert par le demandeur n'a pas été fournie. Sur l'appel interjeté par M. Waldmann, la Cour suprême de Saxe (7^e chambre civile) a rendu, le 24 mai 1894, un jugement par défaut dans un sens analogue; ce jugement a été maintenu par arrêt du 29 octobre 1894, dont les passages les plus caractéristiques seront reproduits ou résumés ci-dessous (1).

La Cour d'appel n'hésite pas à admettre l'existence de la contrefaçon matérielle et à se laisser guider pour cela par les mêmes considérations qui ont guidé le Tribunal impérial (2), d'autant plus que les instruments mis en cause dans l'espèce sont essentiellement semblables à ceux visés par ce tribunal. La défenderesse convaincue d'avoir commis une contrefaçon, conformément aux sentences des 13 octobre 1885 et 14 janvier 1886, a agi, dans l'espèce, intentionnellement, soit en reproduisant les compositions musicales, soit en répandant les exemplaires contrefaits. Mais la mise en vigueur du chiffre 3 du Protocole de clôture de la Convention de Berne en date du 5 décembre 1887 n'a-t-elle pas modifié la situation ?

« Il est vrai, dit la Cour, qu'il s'agissait en premier lieu de régler la question des instruments de musique mécaniques au point de vue international, mais cette réglementation doit, d'après la nature des choses, également profiter aux fabricants allemands vis-à-vis des compositeurs allemands, puisque, sans cela, l'industriel allemand serait traité dans son pays plus défavorablement que l'étranger (3). La Convention n'exerce aucun effet sur l'époque antérieure au 5 décembre 1887, car elle

ne s'attribue à elle-même aucun effet rétroactif (1). » Les cartons échangeables fabriqués après cette date sont-ils des reproductions licites aux termes de la Convention? D'accord avec le Tribunal de première instance et le Tribunal impérial, la Cour d'appel le conteste.

« Il est hors de doute que l'adoption du chiffre 3 du Protocole de clôture est due à l'intervention de la Suisse. Celle-ci avait un intérêt à assurer une protection efficace à son industrie développée des montres et boîtes à musique, mais le sort de la branche d'industrie exercée par la défenderesse, branche qui, comme l'on sait, est d'invention allemande et est cultivée presque exclusivement sur territoire allemand sous la protection de nombreux brevets, devait laisser la Suisse complètement indifférente. D'autre part, on peut admettre sans scrupule que les Parties contractantes occupées à délimiter la protection à accorder aux instruments de musique mécaniques, n'ont pas seulement eu en vue les intérêts des fabricants, mais aussi ceux des auteurs. Or, si on pèse les intérêts en cause d'une manière équitable et convenable, on est amené à concéder une situation exceptionnelle aux instruments jouant un nombre restreint de mélodies, mais non à ceux dont la faculté de reproduction est au fond illimitée. Si, à l'époque de l'élaboration de la Convention, il existait réellement en Suisse des boîtes à musique à éléments interchangeable, celles-ci ne sauraient être garanties non plus par la Convention. En outre, il faut tenir compte du fait que les cartons à notes fabriqués par la défenderesse, sont mis en vente isolément sans les instruments et ne peuvent guère être désignés sous cette forme comme des instruments de musique. »

Les arrêts du Tribunal royal supérieur de Leipzig en matière des instruments appelés phénix et symphonion ne reposent pas sur les mêmes faits concrets que la présente cause. En particulier, l'arrêt du 31 décembre 1891 (2) constate que le symphonion est un instrument tout à fait analogue à la boîte à musique suisse et qu'il se distingue de l'ariston et d'autres instruments semblables sur des points essentiels.

La défenderesse, qui a consulté des hommes compétents sur la portée du chiffre 3, a agi à la suite d'une erreur excusable de droit (art. 18, al. 2, de la loi du 11 juin 1870); cela la sauve de la pénalité, mais ne l'affranchit pas de l'obligation d'indemniser l'auteur, si un dommage existe réellement. Or, la Cour conteste que l'auteur ait subi un préjudice quelconque.

Devant la Cour d'appel, le demandeur a repris un argument qu'il a abandonné

devant l'instance inférieure (1); d'après cet argument, la vente des cartons aurait restreint la vente des éditions originales de ses compositions, dont il était lui-même l'éditeur. D'emblée il faut rejeter l'hypothèse que les cartons auraient pu être achetés pour remplacer les partitions vendues par le demandeur. Car s'il n'est pas entièrement impossible qu'un homme compétent déchiffre les signes apposés sur les cartons et reproduise les compositions, ce procédé est pourtant tellement pénible et long que, selon toute probabilité, personne ne l'appliquera, d'autant plus que, comme l'indique le demandeur lui-même, les cartons vendus isolément ne coûtent pas beaucoup moins cher (88 pfennig) que les notes imprimées (1 marc). En raison de la difficulté du déchiffrement, on n'a pas non plus à tenir compte de la possibilité qu'un amateur rentré *par hasard* en possession d'un carton ait pu être empêché d'acquérir un exemplaire original des compositions en litige (2).

Mais le demandeur a insisté surtout sur le fait que des artistes de profession, et aussi des amateurs se sont abstenus d'une acquisition semblable parce que la composition avait été « profanée » (*abgeleiert*) par l'instrument mécanique (3). Les experts ne nient pas que lesdits instruments n'aient pu *contribuer* à rassasier le public des compositions, qu'il n'aurait dès lors plus achetées (4); d'autre part, ils signalent le fait que ces compositions ont été, par les instruments, rendues accessibles à un nombre plus grand d'auditeurs et que leur vente a, par là, considérablement augmenté. En d'autres termes, si les instruments mécaniques ont abrégé la vogue des compositions et en ont réduit la vente quant au temps, cette vente a gagné en intensité une fois que la mélodie est devenue connue à l'aide de l'instrument, ce qui a engagé un grand nombre de personnes à acquérir les notes (5). En pesant consciencieusement les avantages et les désavan-

(1) *Droit d'Auteur* 1890, p. 122.

(2) Les cartons — dit plus loin le jugement — ne sont absolument pas propres à remplacer les notes. Cartons et notes trouvent une utilisation différente. Les possesseurs d'aristons, etc., ne sont presque jamais en même temps en possession d'un instrument exigeant l'emploi de notes. Et même en cas de possession simultanée, on ne renoncera guère à la partition, car la reproduction des pièces sur le piano a ses charmes particuliers et le piano ne peut être remplacé par l'instrument mécanique, surtout quand il s'agit d'accompagner le chant.

(3) V. le parère détaillé, et négatif sur ce point, de l'expert Dr Dörrfel. *Droit d'Auteur* 1890, p. 121. Le demandeur reconnaît que ses compositions ont été également exécutées par des orgues de Barbarie et des musiques ambulantes, mais, d'après lui, elles ont été surtout profanées par les instruments de la défenderesse.

(4) Les experts ne pouvaient guère nier cela. Dans le même sens se sont prononcés le témoin Hönig et cinq témoignages écrits, qui constatent que la vente des partitions de Waldmann a diminué beaucoup au bout de quelques années. La défenderesse a répliqué que les airs les plus remarquables des principaux opéras, tout en étant joués par les orgues de Barbarie, continuent à être chantés dans les concerts. (*Réd.*)

(5) « Dans ces conditions, l'éditeur ne peut souffrir aucun préjudice du fait que la vente qui normalement s'effectuerait en dix ans, se produit en cinq ans. »

(1) V. pour les détails l'arrêt du 29 mai 1890 (*Droit d'Auteur* 1890, p. 120).

(2) *Droit d'Auteur* 1889, p. 114; 1891, p. 81.

(3) Nous avons déjà combattu cette manière de voir.

(1) C'est là une erreur. V. art. 14 de la Convention et chiffre 4 du Protocole de clôture.

(2) V. ci-devant, p. 59.

tages résultant de cet état de choses examiné à fond, les experts, et avec eux la Cour, arrivent au résultat que les premiers équivalent pour le moins les seconds; ce résultat n'offre aucun inconvénient juridique, car si un événement est profitable d'un côté, dommageable de l'autre, il faut tirer la moyenne de l'ensemble des faits pour résoudre la question de savoir s'il y a préjudice, et n'admettre celui-ci que lorsque le désavantage dépasse l'avantage. En ce sens, le parèze des experts ne renferme aucune contradiction, ainsi que l'affirme le demandeur.

Celui-ci prétend, en outre, que ses compositions sont défigurées par la reproduction au moyen d'aristons et d'autres instruments semblables. Après un examen sérieux, les experts, d'accord avec l'expert de la première instance, n'attribuent à ce risque que peu d'importance, les compositions en cause n'étant pas de la musique élevée, mais des mélodies de danse à la portée d'un public peu musical⁽¹⁾; du reste, l'auteur a consenti, contre une rétribution, il est vrai, à faire reproduire une de ses compositions sur l'ariston, ce qui semble démontrer qu'il ne considère pas comme insupportables les inconvénients d'une défiguration de son œuvre.

Il se peut — les experts n'ont pas omis d'examiner ce fait — qu'un amateur possède en même temps un piano et un instrument de musique et renonce à acheter la partition pour piano, parce que le carton lui procure déjà la pièce en question. Mais ils font valoir avec raison que ce cas ne peut être fréquent, puisque les instruments mécaniques ne sont pas, à l'ordinaire, utilisés à côté des instruments plus nobles, mais servent à remplacer ceux-ci; ce désavantage est contrebalancé par l'effet de vulgarisation des instruments mécaniques⁽²⁾.

Quand le demandeur fait valoir qu'il lui a été impossible d'exploiter ses droits d'auteur à l'étranger, il semble admettre que ses compositions jouées par les instruments de la défenderesse étaient usées à l'étranger avant qu'il y ait pu débiter ses éditions. Cette assertion ne repose sur rien, car qu'est-ce qui aurait empêché le demandeur de s'assurer le marché étranger s'il se promettait d'y réussir? Au surplus, il ressort des preuves que des cartons portant les compositions en cause ont été relativement peu demandés à l'étranger; la clientèle étrangère n'a donc pu être rassasiée, de ce fait, desdites compositions. Au contraire, on peut supposer

que la vente des instruments à l'étranger a plutôt profité au demandeur, le public étranger ayant probablement connu seulement « de cette façon » ces compositions. D'autre part, le demandeur n'aurait pas non plus pu fabriquer lui-même des cartons reproduisant ses compositions, sans enfreindre les droits assurés à la défenderesse par les brevets.

Enfin, le demandeur prétend qu'il a perdu tout au moins ses honoraires. Dans la plupart des cas où la contrefaçon a lieu avant la confection d'une édition licite, l'auteur pourra, sans autre, prouver l'existence du dommage par le fait que la publication de l'édition pour laquelle il devait être rétribué, est devenue sans objet. Mais cette considération ne s'applique pas à l'espèce, car le demandeur n'aurait pas été autorisé à transférer à des tiers ses droits d'auteur en vue de faire fabriquer des cartons à notes, puisque la défenderesse possédait par son brevet le droit de fabrication⁽¹⁾.

Finalement, la Cour expose pourquoi il n'y a pas lieu, en l'absence de tout dommage, de faire restituer au demandeur le montant de l'enrichissement obtenu par la défenderesse, enrichissement qui, dans l'espèce, existe indubitablement, quoique dans une étendue moindre que ne l'admet le demandeur⁽²⁾.

FRANCE

REPRODUCTION MÉCANIQUE DES AIRS DE MUSIQUE. — CARTONS PERFORÉS.

La reproduction des airs de musique ayant cessé, depuis la loi du 16 mai 1866, de constituer une contrefaçon musicale lorsque cette reproduction est faite par des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique, ne constituent pas une contrefaçon musicale les cartons perforés qui remplacent aujourd'hui les piquages sur les cylindres, encore bien que lesdits cartons ne soient pas adhérents à l'instrument lui-même et puissent se vendre séparément, s'ils sont malgré cela partie intégrante de l'organe et constituent même par l'échappement des sons l'âme de l'instrument.

(Tribunal civil de la Seine. Audience du 2 août 1893; Cour d'appel de Paris, 5^e ch., 9 janvier 1895. — Maquet et autres c. Thibouville.)

Attendu que Maquet et consorts, éditeurs de musique, poursuivent en contre-

façon Thibouville, fabricant de cartons perforés pour instruments musicaux mécaniques;

Attendu qu'après la loi de 1793, laquelle assurait aux auteurs musicaux le droit exclusif d'édition de leurs œuvres, sur la demande des fabricants d'instruments de musique mécaniques, et particulièrement de la Suisse, la loi du 16 mai 1866 ainsi conçue fut admise: « La fabrication et la vente d'instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique qui sont du domaine privé, ne constituent pas le fait de contrefaçon musicale prévu par la loi du 19 juillet 1793 combinée avec les articles 425 et suiv. c. pén. »;

Attendu que les premiers instruments mécaniques musicaux avaient pour organe principal un cylindre fixe garni de pointes saillantes, lesquelles dans le mouvement de rotation du cylindre soulevaient les touches d'un clavier correspondant à des tubes où l'air poussé par un soufflet produisait les différents airs musicaux pour lesquels les cylindres avaient été munis desdites pointes différemment posées;

Attendu qu'ensuite, différents instruments perfectionnés, parmi lesquels le *pianista* de Thibouville, offrirent le même résultat, mais avec cette différence qu'au lieu de cylindres portant des pointes, on employa des cartons perforés qui, s'appliquant sur des lames glissant sous des rondelles alignées et laissant entre elles monter les pointes qui passent dans les trous du carton, produisent par ce mécanisme combiné avec le mouvement de rotation, les airs musicaux;

Attendu que ce système est semblable à l'ancien perfectionné, mais que les cartons sans lesquels l'instrument mécanique ne peut produire aucun son musical peuvent, suivant les demandeurs, se vendre séparément et par suite feraient concurrence à la vente des éditions musicales imprimées;

Attendu que, sans doute, après une étude et un travail spécial plus ou moins long, certains musiciens, doués d'une certaine aptitude, pouvaient parvenir à déchiffrer lesdits cartons perforés et jouer l'air musical qu'ils doivent faire reproduire à l'instrument pour lequel ils sont fabriqués, mais que ce résultat, tout exceptionnel, est insuffisant pour faire assimiler lesdits cartons aux éditions ordinaires de musique imprimées;

Attendu que, comme les dimensions et dispositions des différents appareils musicaux mécaniques en sont différentes et, par conséquent, les cartons différents entre eux, le travail exceptionnel susvisé servant accidentellement pour un carton ne servirait pas pour les autres; que le public serait dans l'impossibilité d'user desdits cartons comme des éditions musicales ordinaires;

(1) Plus loin, la Cour mentionne de nouveau l'avis des experts d'après lequel les compositions dont il s'agit ne pouvaient se maintenir longtemps au répertoire en raison de leur valeur musicale inférieure.

(2) « La reproduction à l'aide des instruments mécaniques a engagé pour le moins autant de personnes à acheter la partition de la pièce qu'elle en a détournée de l'achat. » La défenderesse soutient même que les compositions les plus récentes du demandeur, non reproduites sur des cartons, ont été tout à fait invendables. Est-ce une raison pour les prendre dans « l'intérêt de la gloire de l'auteur »? (Réd.)

(1) Cette observation déplace la question, comme nous l'avons déjà démontré dans la note insérée à ce sujet dans le *Droit d'Auteur*, 1890, p. 122. Le droit privatif assuré à l'inventeur par le brevet ne l'autorise nullement à exploiter son invention au détriment des droits de l'auteur.

(2) D'après un contrat — produit devant le tribunal — conclu entre la défenderesse et une maison chargée de la vente exclusive des instruments et des cartons, le produit net revenant à la première pour chaque carton ne se serait élevé qu'à 3 ou 4 pfennig. Toutefois, le demandeur avait maintenu l'assertion que la défenderesse avait vendu, à partir du 17 juillet 1887, au moins 120,000 cartons contenant ses compositions, et que le profit s'élevait au moins à 20 pfennig par carton.

Attendu que le prix desdits cartons, qui se vendent au mètre environ 1 franc et pour un opéra entier exigent plusieurs kilomètres de carton, est assez élevé pour ne pas faire une concurrence sérieuse aux éditions musicales, dont le prix est relativement peu élevé;

Attendu que si le *pianista* de Thibouville s'adapte à un piano ordinaire et peut permettre de remplacer mécaniquement le pianiste habituel dans certaines occasions et si son prospectus s'applique à la reproduction d'un grand nombre d'airs musicaux privés, s'il est peut-être le plus perfectionné des instruments de ce genre, il n'en est pas moins un instrument mécanique musical pour lequel a été créée la loi de 1866;

Attendu que les cartons perforés litigieux étaient connus avant la loi de 1866; qu'ainsi ils étaient indiqués dans un certain nombre de brevets, notamment celui de Seytre de 1842 et celui de Thomasson de 1864;

Attendu que lors de la discussion de la loi de 1866, parmi les opposants au vote de ladite loi, Achille Jubinal a signalé l'existence desdits cartons à Marseille, employés pour les instruments mécaniques musicaux;

Attendu que si, au point de vue général ordinaire de la contrefaçon, on soutient que cette divulgation n'était pas encore assez connue et assez répandue en pratique pour constituer une antériorité légale, l'existence dudit carton a été suffisamment indiquée aux législateurs pour qu'ils aient voté en connaissance de cause la loi de 1866, qui s'applique nécessairement, par son texte et son esprit, auxdits cartons litigieux, organe principal et indispensable des mécaniques musicales;

Attendu qu'en effet, lesdits cartons sont réellement indispensables aux instruments mécaniques musicaux pour lesquels ils sont fabriqués; que si la vente en était défendue, on parviendrait, par ce moyen, à interdire la fabrication et la vente des mécaniques musicales expressément permises par la loi de 1866 pour jouer les airs même empruntés au domaine privé; qu'il n'appartient pas aux tribunaux d'annuler ladite loi, qui ne se rattache en France à aucune autre qu'à celle de 1793, qu'elle a eu pour but de modifier;

Attendu que les conclusions à fin d'expertise, signifiées après les plaidoiries, doivent être rejetées comme tardives, et d'ailleurs inutiles et non justifiées;

Par ces motifs,

Déclare les éditeurs Maquet et consorts mal fondés en leurs demandes, fins et conclusions; les en déboute;

Rejette comme tardives les conclusions à fin d'expertise; condamne les demandeurs aux dépens.

Sur l'appel interjeté par les éditeurs de musique, la Cour d'appel de Paris a rendu l'arrêt suivant :

LA COUR,

Considérant qu'avant la loi de 1866, la reproduction des airs de musique, faite au moyen du piquage sur des cylindres de boîtes à musique constituait, suivant la jurisprudence, une contrefaçon musicale;

Considérant que, depuis la loi de 1866, la reproduction des airs de musique a cessé de constituer une contrefaçon musicale lorsque cette reproduction est faite par des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique; que la question soumise à la Cour consiste à savoir si les cartons perforés qui remplacent aujourd'hui les piquages sur les cylindres, sont une contrefaçon musicale, dans les termes de la jurisprudence, ou une reproduction mécanique des airs dans les termes de la loi;

Considérant que, pour démontrer la contrefaçon, les éditeurs de musique, appelants dans la cause, soutiennent que les cartons perforés représentent une entité musicale à part, c'est-à-dire une édition *sui generis* des morceaux de musique à l'aide de trous percés dans les cartons; que les cartons perforés n'étant pas adhérents aux musiques, l'un se vend sans l'autre et que les amateurs peuvent délaissier les éditions imprimées, dont les appelants ont le monopole, pour l'édition perforée;

Mais considérant que la notation des cartons perforés se diversifie autant que les instruments auxquels ces cartons s'appliquent et même autant que les dimensions des instruments; qu'à supposer qu'un individu puisse connaître l'une des notations, il ne connaîtra pas les autres, et qu'en admettant même pour quelques initiés une intuition générale du procédé, la vérité sera toujours que les œuvres de musique ne seront jamais éditables en cette forme pour le public musical, auquel s'adressent les appelants; que l'étendue des cartons, leur poids et leur prix font obstacle à leur utilisation en dehors des boîtes qui les renferment;

Considérant qu'au dedans des boîtes, au contraire, les cartons perforés, pour être partie mobile, n'en sont pas moins partie intégrante de l'organisme et constituent même par l'échappement des sons l'âme de l'instrument; qu'ainsi les cartons perforés doivent être considérés non comme une contrefaçon musicale, suivant les termes de la jurisprudence, mais simplement, suivant les termes de la loi de 1866, comme une mécanique de reproduction;

Adoptant pour le surplus les motifs des premiers juges;

Confirme.

NOUVELLES

DE LA

PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

Japon

Engagement d'accéder à l'Union internationale

En 1886, le Japon avait délégué *ad audiendum* à la Conférence diplomatique de Berne convoquée pour adopter le traité d'Union, M. Kurokava, conseiller de la légation japonaise à Rome. Ce témoignage de l'intérêt que cet Empire portait à la protection internationale des droits d'auteur, resta isolé, et rien ne faisait prévoir que, dans un avenir rapproché, cette puissance orientale viendrait se joindre aux nations de l'Occident groupées pour faire respecter la propriété sur les œuvres de littérature et d'art. Mais un événement récent permet d'espérer que le Japon ne tardera pas à entrer dans l'Union.

En effet, l'année dernière, l'Angleterre et le Japon ont conclu un traité de commerce et de navigation qui fut signé à Londres avec un protocole annexe, le 16 juillet 1894, et dont les ratifications furent échangées à Tokio le 25 août suivant. En vertu du n° 3 de ce protocole, le Gouvernement japonais s'engage à adhérer aux conventions internationales pour la protection de la propriété industrielle et des droits d'auteur (*International Conventions for the Protection of Industrial Property and Copyright*) avant le moment où la juridiction consulaire britannique prendra fin au Japon, ce qui a été prévu par l'article XVIII du traité. Celui-ci produira ses effets, conformément à l'article XXI, au plus tôt cinq ans après la date de sa signature, soit le 16 juillet 1899. Il entrera en vigueur un an après que le gouvernement japonais aura notifié au gouvernement britannique son désir de voir appliquer cet acte; mais la notification dont il s'agit ne pourra être faite avant le 16 juillet 1898. Enfin, dans une note de même date que le traité lui-même, il est dit que, « reconnaissant l'avantage qu'il y a à ce que les codes de l'Empire, déjà promulgués actuellement, soient en pleine vigueur au moment où prendront fin les traités qui lient actuellement le gouvernement du Japon et celui de la Grande-Bretagne, le gouvernement impérial japonais s'engage à n'adresser la notification prévue par le premier paragraphe de l'article XXI du traité de commerce et de navigation signé ce jour, que lorsque les portions de ces codes qui sont maintenant en suspens auront été mises en vigueur. »

Il y a donc tout lieu de croire que, dans les délais indiqués, une notification sera adressée au Conseil fédéral suisse

en vue de l'adhésion du Japon à la Convention de Berne. Cette démarche n'aurait pas uniquement une valeur immatérielle comme étant un pas de plus vers la reconnaissance universelle de la propriété littéraire et artistique; à côté de cette conquête de nature idéale, il y a la sauvegarde d'intérêts matériels qui ont leur prix. Le Japon, en s'appropriant les éléments de la civilisation occidentale qu'il juge utiles pour son développement, traduit à l'heure qu'il est beaucoup de livres européens; ceux-ci se rencontrent en nombre considérable dans les bibliothèques publiques de l'Empire⁽¹⁾, et de nombreux professeurs européens se font les pionniers actifs de nos diverses littératures nationales. Le milieu est donc préparé pour permettre aux auteurs l'exploitation économique de leurs droits. En revanche, les artistes japonais contemporains dont la réputation est grande, jouiront, dans l'Union, d'une protection efficace contre la contrefaçon ou l'imitation frauduleuse.

En terminant, il importe de faire observer que le Japon possède déjà une législation intérieure complète sur les droits de propriété des auteurs, artistes, compositeurs et photographes sous forme de trois ordonnances impériales, nos 77, 78 et 79, rendues le 28 décembre 1887⁽²⁾, et que rien ne s'oppose à ce qu'on étende l'application de ces dispositions aux auteurs et artistes étrangers dès maintenant.

Congrès et Assemblées

CONGRÈS DE DRESDE

Programme

Le dix-septième Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale, dont il était déjà question dans notre dernier numéro, se réunira à Dresde du 21 au 28 septembre prochain. Nous en donnons ici le programme détaillé. Le Gouvernement saxon, la ville de Dresde et l'Association des éditeurs de Leipzig préparent aux congressistes une magnifique réception. Parmi les fêtes qui leur seront offertes nous relevons : une représentation de gala à l'Opéra, une excursion à Meissen, une autre dans la Suisse saxonne, plusieurs banquets, concerts, illuminations, etc. Un train express est mis à la disposition des membres du Congrès, d'Aix-la-Chapelle à Dresde. Le prix de la cotisation est fixé à 20 francs (40 pour les personnes qui ne font pas partie de l'Association). Les

dames sont admises. L'ordre du jour de la session est ainsi fixé :

- I. *Convention de Berne* :
 - 1^o Rapport sur l'ensemble des vœux émis par l'Association relativement à la révision de la Convention;
 - 2^o Rapport sur la cession des œuvres d'art (M. Alb. Vaunois, rapporteur);
 - 3^o Voies et moyens pour obtenir de nouvelles adhésions à la Convention de Berne :
 - A. États-Unis (M. Thorwald Solberg);
 - B. Autriche-Hongrie
 - C. Russie (M. Halpérine-Kaminsky);
 - D. Suède
 - E. Norvège
 - F. Danemark
 - G. Pays-Bas
 - H. Pays Ibéro-Américains (MM. Alcide Darras et Ernest Eisenmann).
- II. *Étude sur les sociétés de protection des œuvres littéraires et artistiques* (M. le Dr Paul Schmidt).
- III. *Création d'un Répertoire universel* (M. Jules Lermine).
- IV. *Étude sur les principes qui pourraient servir de base à une codification de législation sur le droit d'auteur dans les pays de l'Union de Berne* (M. Georges Maillard).
- V. *Étude sur les divergences entre les dispositions de la Convention de Berne et les législations des pays de l'Union* (MM. le Dr Paul Schmidt et Ernest Röthlisberger).
- VI. A. *Étude des principes de droit international privé qui doivent régir les conflits des lois en matière de droit d'auteur* (M. Albert Osterrieth);
 - B. *État des conventions conclues entre la France et les différents pays de l'Allemagne* (M. Alcide Darras).
- VII. *Des relations entre les auteurs et les éditeurs* :
 - A. Notice historique sur les travaux de l'Association (M. Armand Ocampo);
 - B. Étude sur les desiderata des auteurs (M. Martin Hildebrandt);
 - C. Étude sur les desiderata des éditeurs (M. Robert Voigtländer);
 - D. Résumé de la discussion (M. Ernest Eisenmann).
- VIII. *De la concurrence déloyale en matière d'œuvres architecturales et en matière de librairie* (MM. Oskar von Hase et Albert Osterrieth).
- IX. *Des œuvres anonymes* (M. Fréd. Mettetal).
- X. *Des œuvres posthumes* (M. Fréd. Mettetal).
- XI. *Des œuvres collectives* (M. Maurice Maunoury).

XII. *Des droits des collaborateurs* (M. Georges Harmand).

XIII. *Du droit de copie des œuvres d'art appartenant aux collections publiques* (MM. Lucien Layus et Louis Maeterlinck).

XIV. *Questions diverses.*

Dans notre prochain numéro nous publierons en traduction le texte complet du *Questionnaire* élaboré par le comité allemand des travaux du Congrès en vue de procéder à une enquête sur l'ensemble des droits des auteurs.

Notes statistiques

Traductions d'œuvres allemandes. — D'après une liste insérée par M. T. Pech dans le *Börsenblatt* (1894, n^o 144; 1895, nos 16 et 17), il a été publié, en 1894, en tout 286 traductions d'œuvres allemandes en langues slaves, hongroise, roumaine et autres langues de l'Europe orientale. Il serait fort à désirer que d'autres nations fissent des relevés semblables afin d'arriver à connaître à fond la portée économique du droit de traduction.

Inscriptions d'œuvres allemandes aux États-Unis pendant le 1^{er} semestre 1894. — En vue de satisfaire à des vœux exprimés de divers côtés, — et également par nous, — le comité de la Société de la Bourse des libraires a fait dresser par son agence à New York une liste de toutes les œuvres allemandes inscrites auprès du Bibliothécaire du Congrès à Washington, soit directement, soit par l'intermédiaire de cette agence, en vue d'obtenir la protection des droits d'auteur aux États-Unis. Cette liste, la première de ce genre qu'ait publiée le *Börsenblatt* (1895, n^o 16, du 19 janvier) comprend les inscriptions effectuées du 1^{er} janvier au 30 juin 1894; il y figure en tout 302 titres correspondant à 291 œuvres musicales, 6 reproductions artistiques et 5 livres. Des ouvrages publiés d'après la statistique de Hinrichs dans ce semestre (environ 10,000), 5 sont donc protégés aux États-Unis! Cela illustre suffisamment les conséquences du système de la *home manufacture*.

Le développement des revues périodiques en Allemagne. — La 35^e année du « Livre d'adresses des revues allemandes », édité par H. O. Sperling (année 1894) indique comme chiffre des revues existant dans cette année en Allemagne, celui de 3829. L'année de la première publication est mentionnée pour 3515 revues, ce qui permet de constater l'accroissement absolu de ce genre de littérature; l'image

(1) V. *Droit d'Auteur* 1895, p. 40. « Les journaux et les bibliothèques au Japon. »

(2) V. Lyon-Caen et Delalain, t. II, p. 7 à 17.

de son développement ne serait, toutefois, complète que si on connaissait également le nombre des revues disparues dans la lutte pour l'existence. Seules six revues ont été fondées au siècle passé et subsistent encore, et l'augmentation de ces revues a été relativement très lente dans le siècle présent. En effet, si on l'examine par décade, on voit qu'il n'y a eu, dans la première (1801 à 1810) que cinq revues nouvelles, dans la seconde, 14, dans la troisième, 20, dans la quatrième, 52, dans la cinquième, 120, dans la sixième, 199. De 1861 à 1870 furent fondées 342 nouvelles publications, de 1871 à 1880, 695, de 1881 à 1890, 1303 (1890: 184); dans les années suivantes, il y déjà eu 759 nouvelles créations ainsi réparties: 1891: 204, 1892: 217, 1893: 260 et 78, l'année dernière, autant qu'elle a pu entrer en ligne de compte. Le nombre des revues créées dans les années 1887 à 1893 dépasse donc de 144 celui des revues fondées et maintenues précédemment dans un siècle et demi. Ce qui surprend de suite, c'est la longueur des titres choisis pour les anciennes revues, tandis que leurs rivales modernes ont été baptisées de noms très courts.

Au Musée britannique. — En 1894, la salle de lecture de ce musée a été visitée par plus de 200,000 lecteurs (1893: 194,000); en outre, 16,000 personnes (1893: 14,000) ont lu les journaux placés dans un local spécial. Le nombre des livres donnés à lire en 1894 s'élève à 1,396,000. La bibliothèque a été enrichie, dans cette année, de 45,942 volumes et brochures, de 63,631 parties d'ouvrages, de 4,944 œuvres musicales, de 175,200 journaux anglais et de 20,913 journaux étrangers; elle compte actuellement plus de deux millions d'œuvres.

Les ouvrages lyriques nouveaux représentés en Italie pendant l'année 1894 ont été au nombre de 79. Une grande partie de ces ouvrages qui ont vu le feu de la rampe n'ont pas plus d'un acte, et presque tous sont l'œuvre de compositeurs nationaux.

Presse périodique italienne en 1893. — M. L. Bodio, directeur général de la statistique italienne, a publié un travail intitulé *Statistica della stampa periodica nell'anno 1893*. Cette statistique très complète et détaillée au point de vue bibliographique, comprend 1897 journaux écrits en italien et 130 journaux publiés à l'étranger en italien ou en partie en italien, dont 38 parus en Autriche-Hongrie.

Les bibliothèques publiques en Italie. — L'organe de la bibliothèque nationale

de Florence, le *Bolletino delle pubblicazioni italiane*, a publié dernièrement une liste des bibliothèques publiques appartenant au Gouvernement et de quelques-unes des bibliothèques appartenant aux communes; cette liste est accompagnée de la statistique du nombre des ouvrages et des manuscrits réunis dans chaque bibliothèque, du nombre des ouvrages donnés en lecture et des ouvrages prêtés, et du chiffre des dépenses pendant l'année 1891. Le nombre total des volumes qui se trouvent dans les établissements énumérés est de 5,077,659, le nombre total des opuscules réunis est de 1,923,714, et le nombre des manuscrits, de 127,874. La bibliothèque nationale de Florence compte 414,640 volumes, 380,184 opuscules et 17,229 manuscrits, celle de Rome, 332,067 volumes, 154,736 opuscules et 4,036 manuscrits. Signalons encore parmi les plus importantes les bibliothèques de Naples (348,000 vol., 150,000 op., 7,688 mss.) et de Venise (300,000 vol., 80,000 op. et 12,000 mss.).

En 1891, les bibliothèques publiques ont prêté sur place 1,429,000 ouvrages et 22,000 manuscrits, et à domicile 45,000 ouvrages. Les dépenses se sont élevées à 1,382,000 francs, dont 384,000 francs pour achats de livres.

Le Grand-Duché de Luxembourg possédait, en 1891, 19 imprimeries dont 10 à Luxembourg même, et en outre 2 établissements lithographiques et 10 librairies.

La production totale de livres en Russie en 1893 s'élevait à 10,242; ces livres étaient imprimés approximativement à 33,750,000 exemplaires; en 1892 avaient paru 9,588 livres multipliés à 33,500,000 exemplaires environ.

Les journaux en Russie. — Dans le grand empire russe, il ne paraissait au commencement de l'année 1893 que 753 journaux, dont 113 étaient quotidiens. De ce nombre 593 étaient imprimés en russe, 68 en polonais et 46 en allemand; les 46 autres étaient imprimés en différentes langues. Un nombre presque égal de feuilles périodiques est importé de l'étranger; d'après la liste de l'administration générale des postes pour 1894, l'introduction de 744 journaux et revues est autorisée, parmi lesquels 240 paraissent en français ou en allemand, 170 en anglais.

Production des livres en Turquie. — D'après une statistique du journal français « l'Imprimerie », il a paru pendant la dernière année de l'Hedschrah, en 1894, à Constantinople, 157 livres en langue

turque, 66 en grec, 61 en arménien, 7 en bulgare, 5 en hébreu; les idiomes occidentaux sont représentés par 16 ouvrages français et 6 anglais. Actuellement Constantinople possède environ 60 imprimeries et lithographies.

Inscriptions d'œuvres littéraires et artistiques en Suisse. — D'après les deux derniers rapports de gestion du Département fédéral des Affaires étrangères (IV division), pour les années 1893 et 1894, le nombre des inscriptions obligatoires effectuées au Bureau fédéral de la propriété intellectuelle (pour les œuvres posthumes, celles publiées par la Confédération, par un canton, une personne juridique ou une société et pour les photographies) a été de 70 en 1893 et de 114 en 1894, ce qui constitue une augmentation sensible, surtout quand on considère qu'en 1887 cette catégorie d'inscriptions n'était représentée que par 9 enregistrements. Les inscriptions facultatives ont été, en 1893, au nombre de 53 et, en 1894, au nombre de 76. Depuis le jour de l'entrée en vigueur de la loi fédérale concernant la propriété intellectuelle, c'est-à-dire depuis le 1^{er} janvier 1884 jusqu'au 31 décembre 1894, il a été effectué en tout 419 inscriptions obligatoires et 591 inscriptions facultatives.

Faits divers

LE FORMAT DANS LES INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Les règles les plus diverses sont suivies par les éditeurs pour l'indication du format des livres notifiés à l'enregistrement. En Italie, ce format est déterminé, pour les livres inscrits dans la *Bibliografia italiana*, d'après la hauteur des pages selon l'échelle suivante :

Au-dessus de 38 cm.	. in-folio.
De 28 à 38 cm.	. . . in-4 ^o .
De 20 à 28 »	. . . in-8 ^o .
De 15 à 20 »	. . . in-16 ^o .
De 15 à 15 »	. . . in-24 ^o .
Au-dessous de 10 cm.	. in-32 ^o .

LES ORIGINES DU JOURNALISME

D'après l'*Export Journal*, le journal le plus ancien du monde est la gazette officielle de Chine intitulée : *Kin-Pan*. Fondée en 911 après J.-C., transformée en 1631 en journal hebdomadaire, et en 1800 en journal quotidien, elle paraît actuellement trois fois par jour. La première édition de 8,000 exemplaires, qui paraît le matin et est imprimée sur papier jaune, contient exclusivement des nouvelles com-

merciales; la seconde édition, imprimée sur papier blanc, renferme les communications officielles; l'édition du soir, imprimée sur papier noir, contient les nouvelles des provinces, les articles de fond et les extraits des deux premières éditions.

D'autre part, les vingt premiers journaux créés à la suite de l'invention de l'imprimerie ont paru dans l'ordre suivant : 1. *Gazette*, Nuremberg, 1457; 2. *Chronik*, Cologne, 1499; 3. *Gazette*, Venise, 1570; 4. *Frankfurter Oberpostamtszeitung*, Francfort-a.-M., 1615; 5. *Gazette d'Anvers*, 1618; 6. *Weekly News*, Londres, 1622; 7. *Gazette de France*, Paris, 1631; 8. *Amsterdamer Courant*, 1637; 9. *Post och Inrikes Tidning*, Stockholm, 1644; 10. *Mercurius Politicus*, Leith (Écosse), 1653; 11. *Courant*, Harlem (Pays-Bas), 1656; 12. *Public Occurrences*, Boston, 1690; 13. *Pue's Occurrences*, Dublin, 1700; 12. *Gazette*, Pétersbourg, 1703; 15. *News Letter*, Boston, 1704; 16. *Gaceta de Madrid*, Madrid, 1704; 17. *Mercury*, Philadelphie, 1725; 18. *Gazette*, New-York, 1725; 19. *Gazette*, Annapolis, 1727; 20. *Gazette*, Charleston, 1731.

Enfin nous pouvons ajouter sur les origines du journalisme dans l'Amérique latine les données suivantes : Le Mexique a le premier joui, parmi les pays hispano-américains, des bienfaits de l'imprimerie; déjà au XVII^e siècle, Carlos Siguënza y Góngora, astronome et antiquaire, publia à Mexico le *Mercurio Volante*; en 1805 parut dans la capitale du vice-royaume le *Diario de Mexico*, rédigé par le licencié Carlos María Bustamante. — Vers la fin du siècle passé, la *Gaceta de Guatemala* fut publiée dans la ville du même nom; ce journal fut suivi en 1815 du *Periódico de la Sociedad económica*. — Dans le vice-royaume de la Nouvelle-Grenade, le premier journal intitulé *Papel Periódico de Santa Fé de Bogotá* et publié dans la capitale de ce nom, vit le jour également vers la fin du siècle passé. De 1807 à 1810 parut ensuite, sous la direction du célèbre savant José de Caldas et sous le patronage de la « Société des patriotes », la revue très importante *Semanario de la Nueva Granada*, consacrée aux sciences, aux arts, à l'industrie et à l'agriculture. A la suite de la révolution qui éclata à Bogotá contre l'Espagne le 20 juillet 1810, le Gouvernement provisoire décida de fonder un journal pour défendre les idées de l'indépendance nationale, et déjà le 27 août 1810, parut le premier numéro du journal *El Diario Político*. — Le même fait se produisit à Caracas, capitale de Vénézuéla, où, peu après la proclamation de l'indépendance, fut publiée la *Gaceta*. — Comme en Colombie, une société patriotique créa, dans la capitale de la présidence de Quito, plus tard capitale de la République de l'Équateur, un journal sous le titre *Primicias de la cultura de*

Quito, dont le premier numéro parut en janvier 1792. — Le Pérou possédait des imprimeries avant les autres pays de l'Amérique du Sud. Le 1^{er} octobre 1789, le premier numéro du *Diario de Lima* vit le jour; au commencement de l'année 1791, le 2 janvier, parut le *Mercurio Peruano*, revue littéraire et scientifique très intéressante, publiée par le savant Unánue. — Au Chili, l'imprimerie s'implanta tard; ce n'est que le 13 février 1822 que le prospectus du journal *Aurora de Chile* sortit de la presse. — Enfin le premier journal édité dans la République Argentine et intitulé *Martir ó Libre*, parut à l'époque de la proclamation de l'indépendance, en 1810.

LA PRODUCTION POÉTIQUE AUX ÉTATS-UNIS

Parmi les œuvres enregistrées par le Bibliothécaire du Congrès à Washington en vue d'obtenir le *copyright*, la catégorie la plus nombreuse, d'après le *Publishers' Weekly* (1894, n^o 1145), est celle des œuvres poétiques, en particulier celle des poèmes édités par l'auteur lui-même. Dans toutes les autres classes de littérature, les publications enregistrées proviennent généralement des maisons d'édition, et les écrivains paraissent plus ou moins appuyés par les éditeurs, tandis que les poètes, les producteurs les plus persévérants, doivent payer pour la plupart eux-mêmes les frais de publication. Ils trouvent peut-être une consolation, toute platonique il est vrai, dans le fait suivant : Alors que l'éditeur refuse souvent d'accorder attention à leurs travaux, la loi concernant le *copyright* n'établit aucune distinction entre les diverses œuvres, et accorde son bénéfice à quiconque la sollicite. Aussi, dans la bibliothèque du Congrès, les volumes des simples rimailleurs se trouvent-ils rangés à côté des œuvres dues à des hommes de génie. Des milliers de recueils de « Poésies publiées par l'auteur » sont placés sur les rayons, et il est surprenant, dit malicieusement l'auteur de l'article, de voir combien d'hommes et de femmes qui n'oseraient pas écrire en prose, estiment que leurs élucubrations mises en vers méritent d'être conservées pour la postérité. C'est dans cette catégorie qu'on rencontre les échantillons d'efforts littéraires les plus médiocres. Toutefois, le nombre de productions qui révèlent un talent poétique réel augmente considérablement aux États-Unis.

MOZART CONTREFACTEUR

En 1782, le *Journal de Leipzig* publiait l'avis suivant, qui produit aujourd'hui un effet comique irrésistible :

« Un certain individu nommé Mozart, demeurant à Vienne, ayant tiré de mon

drame intitulé *Belmonte e Costanza* un poème pour musique, sans avoir mon autorisation, je proteste hautement contre cette violation de mes droits et fais savoir que j'ai déposé une plainte contre le susdit Mozart. (Signé) C. F. BRETZNER. »

Nous ignorons si « le nommé Mozart » avait réellement utilisé sans autorisation une œuvre appartenant à autrui. Mais à coup sûr « le nommé Bretzner » a été largement vengé par la foule innombrable des arrangeurs, imitateurs et entrepreneurs de spectacles qui ont exploité Mozart de toutes les façons depuis un siècle.

Bibliographie

(Il est rendu compte de tous les ouvrages et Recueils périodiques spéciaux qui parviennent au Bureau international.)

OUVRAGES NOUVEAUX

Die Idee des geistigen Eigentums, par J. KOHLER. Tirage à part de l'*Archiv für civilistische Praxis*. Fribourg en Brisgau, J. C. B. Mohr. 1894. 101 pages.

Voici un écrit polémique au style alerte et vif. Mais hâtons-nous d'ajouter que la polémique de M. le professeur Kohler ne dégénère nulle part en querelle vaine ou en chicane prétentieuse; comme l'auteur le dit en toute justice, cette polémique n'a pour lui de raison d'être que si elle sert à élucider les choses. D'ailleurs, l'exclusivisme a d'autant moins de prise sur lui qu'il connaît à fond « les trésors de la jurisprudence étrangère », surtout la jurisprudence française, anglaise et américaine, et qu'il « s'efforce toujours de puiser les vues d'ensemble et les éléments doctrinaires dans les données de cette jurisprudence pratique. »

M. Kohler a opposé à la théorie de la propriété intellectuelle celle dite des *biens immatériels*, et il nous explique par quels motifs et à travers quels obstacles il est parvenu à construire sa nouvelle doctrine correspondant à une évolution naturelle et logique. Quand la science doit établir les principes, c'est-à-dire les résultats des idées de droit et d'équité dominantes, il faut qu'elle évite deux extrêmes : la scolastique et le positivisme légal; la scolastique, en ne déclarant jamais ces principes immuables, ce qui serait contraire à l'idée du progrès scientifique; le positivisme légal, en ne voulant pas réduire l'épanouissement du droit, élément primordial de notre civilisation, à la simple expression qu'il trouve dans la loi, celle-ci devant toujours être complétée par notre expérience du monde et de la vie. A ce point de vue, l'idée de la *propriété* intellectuelle a été féconde et a, pendant de

longues années, puissamment avancé le développement des vraies notions juridiques, mais elle est aujourd'hui surannée et a fait son temps; ce qu'elle renferme de juste a été recueilli dans la théorie de l'*Immaterialgüterrecht*.

Tandis que l'objet matériel est délimité dans l'espace, le bien appartenant à l'auteur ne l'est pas; il faut le distinguer de ce qui existe déjà en matière d'idées et de tout ce qui ne possède pas un caractère artistique et n'est que monnaie courante. En outre, quelle différence entre l'exercice du droit de propriété par rapport à un objet corporel et l'exercice du droit d'auteur au moyen de la reproduction, de l'exécution ou de la représentation publique. Ces divergences sont si décisives qu'il importe de créer une catégorie juridique spéciale pour ce genre de droit. Or, l'œuvre garde, même sous la forme de la transcription ou de la traduction, son noyau individuel, le roman dramatisé conserve même ainsi son cachet primitif propre, de même que le tableau reproduit par la gravure. Ce caractère intime de l'œuvre qui reste toujours et qui en est le prototype, l'essence, M. Kohler l'a appelé dans un traité célèbre *das imaginäre Bild*, la conception imaginative qui se révèle derrière la forme extérieure, et même derrière la forme dite intérieure (v. *Droit d'Auteur* 1892, p. 153, le compte rendu détaillé sur le livre de M. Kohler, intitulé *Das litterarische und artistische Kunstwerk und sein Autorrecht*). Le droit sur cette conception primaire de l'œuvre est analogue à la propriété (*eigentumsartig*) et constitue le droit au bien immatériel. C'est la théorie de la création (*Schöpfungstheorie*): du droit naturel — consacré par l'*æquitas* — du créateur sur la chose créée, remplaçant la théorie du travail intellectuel.

Dans un second chapitre très documenté, qui porte le titre *Zur Geschichte des geistigen Eigentums in Deutschland*, M. Kohler étudie les germes de la théorie de la propriété intellectuelle en Allemagne depuis le XVI^e siècle; ensuite il démontre comment sa théorie diffère de celle de Kant, à qui il reproche un peu rudement d'avoir, par un schématisme stérile, confondu la propriété intellectuelle avec le droit individuel (1), puis il expose quels liens rattachent sa doctrine aux opinions ingénieuses et en grande partie fort justes de Fichte, Hegel et Schopenhauer, et comment elle sert à vaincre diverses théories erronées, surtout celle qui voit dans le droit d'auteur un privilège ou encore un monopole industriel. La première reflète uniquement la genèse du droit dont il s'agit, mais elle n'explique pas la nature du droit ni son objet, qui reste, dans cet ordre d'idées, quelque chose de tout

à fait arbitraire. C'est pourquoi les partisans de cette théorie réduisent la protection à un minimum, ne reconnaissent aucune protection internationale et invoquent en faveur de ce droit certaines raisons vagues d'équité, nullement le sentiment profond de la justice. A son tour, la théorie du monopole, toute négative et, partant, antijuridique, est fautive, parce qu'on ne saurait mettre sur une même ligne l'auteur et une personne possédant pour quelques années des droits qui pourraient ne pas exister, sans que la morale ou le sentiment de la justice en souffrent (1). M. Kohler reproche à la théorie des droits d'auteur (*Autorrecht*), qu'elle sert à caractériser le titulaire du droit, le point du départ de ce dernier, mais pas sa nature, et à la théorie d'après laquelle le droit d'auteur rentre dans la classe des droits personnels, qu'elle ne répond pas à la vie réelle et qu'elle est en contradiction directe avec le transfert si fréquent des droits d'auteur. Enfin, l'auteur combat ceux qui, suivant la même théorie (*Personenrechtstheorie*), entendent restreindre le droit d'auteur *in thesi* au droit de reproduction mécanique des paroles de l'auteur, ce qui les conduit nécessairement à déclarer libre toute reproduction non textuelle, c'est-à-dire les remaniements, les adaptations, les variations et les utilisations, si fréquents de nos jours. Au contraire, d'après l'*Immaterialrecht*, c'est l'idée exprimée d'une façon individuelle, la partie immatérielle qui forme l'objet du droit; celui-ci comprend dès lors également toutes les modalités, toutes les possibilités de varier cette partie purement intellectuelle.

Le troisième et dernier chapitre de M. Kohler est consacré à la réfutation des arguments de divers savants modernes (Griesinger, Klöppel, Osterrieth, Schuster), qui ont attaqué ou critiqué sa nouvelle théorie. Cette polémique oblige l'auteur à s'expliquer plus à fond sur différents points, par exemple sur l'étendue du droit du créancier de l'auteur, afin de faire face aux objections. Ce chapitre présente donc également un intérêt pour quiconque veut pénétrer plus en avant dans la pensée de notre écrivain. Nous avons vu avec satisfaction que certaines critiques que nous avons eu l'occasion de formuler, sont reprises ici (2). D'autre part, nous ne cacherons pas que la manière dont M. Kohler défend la limitation de la durée de protection des biens immatériels ne satisfait pas notre conscience scientifique. Aussi longtemps que l'argumentation reste ici quelque peu flottante ou spéieuse, il subsistera tou-

jours des vestiges des anciennes théories du privilège, du monopole d'exploitation, etc. Aussi espérons-nous lire un jour sur ce point spécial un de ces articles étincelants que M. Kohler sait écrire.

Tratado de la propiedad intelectual en Espana, par J. DE LAS CUEVAS GARCIA. Barcelone, imprimerie José Tamades. 1893. 235 pages.

Tratado de la propiedad intelectual en Espana, par L. DE ANSORENA. Madrid, Saenz de Jubera, Hermanos. 1894. 315 pages.

Les commentaires de la législation espagnole en matière de propriété intellectuelle sont, à notre connaissance, rares; c'est une raison de plus pour signaler à nos lecteurs les deux traités publiés, à une année d'intervalle, dans les deux centres intellectuels du pays, par deux hommes de loi, autorisés par des ordonnances royales (l'une, du 26 avril 1893, l'autre, du 9 avril 1894) à publier les textes des dispositions légales en question.

Le livre de l'avocat de Barcelone donne un aperçu succinct de l'histoire de la législation dont il s'agit, y compris celle sur la presse et sur la police des théâtres; la partie la plus importante consiste, selon l'auteur, en un « exposé ordonné et concret de la matière destiné à fournir le plus grand nombre de renseignements avec la plus grande clarté et précision possibles ». Cette partie est divisée en six chapitres, dont trois consacrés aux auteurs (auteurs créateurs, auteurs de seconde main, auteurs d'œuvres anonymes, pseudonymes, posthumes et clandestines); les autres chapitres traitent des journaux, de la presse et des héritiers. Quant aux traités particuliers conclus par l'Espagne, un seul, celui conclu avec la Colombie, est reproduit (1).

Le second ouvrage contient le texte de presque toutes les ordonnances que le premier s'est borné à citer, et la genèse de la législation actuelle est expliquée d'une manière détaillée, tandis que le commentaire des lois est plus restreint et donné sous forme de simples notes au pied des articles. En revanche, les traités y figurent tous, et le texte de la Convention de Berne en clôt la série.

Les deux auteurs considèrent comme étant encore en vigueur le traité conclu avec la Grande-Bretagne, le 11 août 1880, tandis que ce traité a été déclaré abrogé par ce dernier pays conformément à l'ordonnance du 28 novembre 1887 (*Droit d'Auteur* 1888, p. 65), et cela, d'après nos informations, avec l'assentiment du gouvernement espagnol.

(1) Un document anglais dit fort bien: *Copyright is in no sense a monopoly. It involves a new creation, whereas a monopoly implies an interference with a liberty previously enjoyed by all.* (Réf.)

(2) V. *Droit d'Auteur* 1892, p. 156, une critique contre l'opinion de M. Schuster quant au rôle de l'auteur du texte des œuvres musicales.

(1) Dans l'énumération des pays qui ont signé la Convention de Berne (p. 22 et 221), il faut relever la coquille suivante: *Siberia* au lieu de *Libéria*. Dans l'ouvrage de M. Ansorena, il est question, à la page 243, du Traité conclu avec (con) Berne, le 9 septembre 1886.

(1) V. l'article très impartial de M. G. Huard sur « la propriété littéraire d'après Kant », *Droit d'Auteur* 1894, p. 3.