

# LE DROIT D'AUTEUR

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

PARAISSANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS

## SOMMAIRE

### PARTIE OFFICIELLE

**LÉGISLATION INTÉRIEURE: IRLANDE.** Ordonnance n° 272, du 15 octobre 1937, concernant le droit d'auteur afférant aux œuvres du Commonwealth d'Australie, p. 101. — **ITALIE.** Décret-loi royal n° 2023, du 24 octobre 1935, concernant le règlement sur la surveillance du placement du répertoire dramatique, p. 102.

### PARTIE NON OFFICIELLE

**ÉTUDES GÉNÉRALES:** Un numéro de revue dédié à M. le Directeur Ostertag (*premier article*), p. 103.

**CORRESPONDANCE:** Lettre de France (Albert Vaunois). *Sommaire:* JURISPRUDENCE. I. Œuvres cinématographiques. Metteur en scène, aff. Roubaud c. Guerlais. Droit du comédien sur son rôle, sonorisation du film muet, aff. Rigault dit Mar-

nay. Violation du droit moral de l'auteur, aff. Strawinsky. Synchronisation du film sonore en langue étrangère, aff. Marceilly. Droit moral de l'auteur, aff. Jacques Richepin. Contrat d'exploitation d'un film; location-mandat, aff. Bacchi. — II. Droit d'auteur des couturiers, aff. Vionnet, Chanel; aff. Bruyère. Contrefaçon par le dessin, sans exécution matérielle. Droit des modistes, aff. Caroline Reboux et autres. Droit des brodeurs, aff. Noël. — III. Application de la législation sur les objets d'art classés. Responsabilité pénale des antiquaires acheteurs, aff. Carlhian, p. 105.

**JURISPRUDENCE: ITALIE.** Œuvres d'architecture et projets de travaux d'ingénieur. Conditions de protection au titre d'œuvres artistiques. Application de la loi du 7 novembre 1925 sur le droit d'auteur, p. 110.

**BIBLIOGRAPHIE:** Ouvrage nouveau (*Stefan Ritterman*), p. 112.

## PARTIE OFFICIELLE

### Législation intérieure

#### IRLANDE

#### ORDONNANCE

concernant

LE DROIT D'AUTEUR AFFÉRANT AUX ŒUVRES  
DU COMMONWEALTH D'AUSTRALIE

(N° 272, du 15 octobre 1937.)<sup>(1)</sup>

Attendu qu'en application de la section 175 de l'*Industrial and Commercial Property (Protection) Act*, 1927 (n° 16, de 1927)<sup>(2)</sup> et de la section 2 de l'*Executive Powers (Consequential Provisions) Act*, 1937 (n° 20, de 1937) le Conseil exécutif peut disposer, par ordonnance, que la partie VI de l'*Industrial and Commercial Property (Protection) Act*, 1927 (n° 16, de 1927) est applicable :

a) aux œuvres publiées dans un dominion britannique auquel se rapporte l'ordonnance comme si elles avaient été publiées pour la première fois en Irlande;

b) aux œuvres littéraires, dramatiques, musicales et artistiques dont les auteurs étaient, au moment de la création de ces œuvres, les sujets ou citoyens d'un dominion britannique auquel se rapporte l'ordonnance, comme si lesdits auteurs étaient citoyens de l'Irlande;

c) aux auteurs résidant dans un dominion britannique auquel se rapporte l'ordonnance, comme s'ils résidaient en Irlande;

et qu'à partir de la date à laquelle une telle ordonnance aura été rendue l'*Act* précité sera appliqué sous les réserves contenues dans la partie VI dudit *Act* et dans une telle ordonnance;

Attendu que la section 3 dudit *Act* dispose que pour l'application de ce dernier, l'expression « dominion britannique » englobe le *Commonwealth* d'Australie;

Attendu que la convention internationale (appelée ci-après Convention de Berne) concernant la protection qui doit être accordée aux auteurs d'œuvres littéraires et artistiques a été signée à Berne le 9 septembre 1886;

Attendu que la Convention de Berne a été amendée par une convention internationale signée à Paris le 4 mai 1896, puis par une autre convention interna-

tionale signée à Berlin le 13 novembre 1908 et enfin par une convention internationale signée à Rome le 2 juin 1928;

Attendu que la Convention de Berne et les conventions qui l'ont amendée sont applicables sur le territoire du *Commonwealth* d'Australie;

Attendu que l'Irlande a adhéré à la Convention de Berne et aux conventions qui l'ont amendée;

Attendu que la partie VI dudit *Industrial and Commercial Property (Protection) Act*, 1927 a été amendée de différentes manières par l'*Industrial and Commercial Property (Protection) (Amendment) Act*, 1929 (n° 13, de 1929)<sup>(1)</sup>;

Attendu que pour mettre les œuvres du *Commonwealth* d'Australie au bénéfice des obligations imposées à l'Irlande par la Convention de Berne et par les conventions qui l'ont amendée, il convient que la partie VI de l'*Industrial and Commercial Property (Protection) Act*, 1927, telle qu'elle a été amendée par l'*Industrial and Commercial Property (Protection) (Amendment) Act*, 1929, soit rendue applicable au *Commonwealth* d'Australie.

EN CONSÉQUENCE, le Conseil exécutif, en vertu des pouvoirs qui lui ont été conférés par la section 175 de l'*Indus-*

<sup>(1)</sup> Traduction du texte officiel anglais communiqué par l'Administration irlandaise.

<sup>(2)</sup> Voir *Droit d'Auteur* du 15 février 1928, p. 16.

<sup>(1)</sup> Voir *Droit d'Auteur* du 15 août 1929, p. 86.

*trial and Commercial Property (Protection) Act, 1927* (n° 16, de 1927) amendée par la section 11 de l'*Industrial and Commercial Property (Protection) (Amendment) Act, 1929* (n° 13, de 1929) et par la section 2 de l'*Executive Powers (Consequential Provisions) Act, 1937* (n° 20, de 1937) et en vertu de tous autres pouvoirs qui l'y autorisent, ordonne par la présente ce qui suit :

1. La présente ordonnance pourra être citée comme le *Copyright (Commonwealth of Australia) Order, 1937*.

2. L'*Interpretation Act, 1923* (n° 46, de 1923) s'applique à l'interprétation de la présente ordonnance comme s'il s'agissait de l'interprétation d'un acte des *Oireachtas*.

3. La partie VI de l'*Industrial and Commercial Property (Protection) Act, 1927* (n° 16, de 1927), telle qu'elle a été amendée par l'*Industrial and Commercial Property (Protection) (Amendment) Act, 1929* (n° 13, de 1929), est applicable :

- a) aux œuvres publiées pour la première fois après le 6 décembre 1921 (que ce soit avant ou après la date de la présente ordonnance) dans le *Commonwealth* d'Australie comme si ces œuvres avaient été publiées pour la première fois après ladite date en Irlande;
- b) aux œuvres littéraires, dramatiques, musicales et artistiques créées après le 6 décembre 1921 (que ce soit avant ou après la date de la présente ordonnance), dont les auteurs étaient, au moment de la création de ces œuvres, sujets ou citoyens du *Commonwealth* d'Australie comme si ces auteurs avaient été, à ce moment, citoyens de l'Irlande;
- c) aux auteurs qui résidaient, après le 6 décembre 1921 (que ce soit avant ou après la date de la présente ordonnance), dans le *Commonwealth* d'Australie comme s'ils avaient résidé en Irlande.

Dublin, 15 octobre 1937.

## ITALIE

### DÉCRET-LOI ROYAL

concernant

LE RÉGLEMENT SUR LA SURVEILLANCE DU  
PLACEMENT DU RÉPERTOIRE DRAMATIQUE

(N° 2023, du 24 octobre 1935.)<sup>(1)</sup>

ARTICLE PREMIER. — Les personnes physiques ou morales qui s'occupent professionnellement, que ce soit en qualité de cessionnaires, ou comme mandataires

ou intermédiaires d'ayants droit, de faire entrer en répertoire des œuvres dramatiques italiennes ou étrangères doivent être au bénéfice d'une autorisation délivrée par le Ministère de la Presse et de la Propagande.

ART. 2. — L'autorisation prévue à l'article précédent constitue une condition indispensable pour l'exercice d'une activité professionnelle de ce genre.

Elle est accordée sur préavis de la commission prévue à l'article suivant, préavis constatant que les conditions requises, d'ordre technique, financier et moral, sont remplies.

Si l'on constate, après communication faite à l'intéressé, que l'une des conditions requises n'est plus remplie ou seulement d'une façon insuffisante, la commission a le droit, selon les cas, de suspendre pour un temps déterminé, ou de révoquer l'autorisation d'exercer l'activité de placement.

Celui qui déroge aux dispositions qui précèdent est passible d'une amende de 1000 à 5000 livres.

ART. 3. — Il sera constitué, auprès du Ministère de la Presse et de la Propagande, une commission de surveillance du placement en répertoire des œuvres dramatiques (non compris les œuvres musicales).

Cette commission, présidée par l'inspecteur des théâtres, est composée de quatre membres désignés l'un par la Fédération des industriels du théâtre dramatique, le second par le Syndicat des auteurs et écrivains, le troisième par la Société italienne des auteurs et éditeurs, le quatrième est choisi par le Ministère précité parmi les spécialistes techniques ou juridiques en matière de théâtre.

Les membres susindiqués prêtent leur concours à titre gratuit.

La commission ne peut délibérer valablement que si trois membres au moins sont présents. En cas d'égalité de voix, celle du président est prépondérante.

Il peut être interjeté recours contre les décisions de la commission auprès du Ministère de la Presse et de la Propagande dans un délai de cinq jours compté à partir de la notification du prononcé. Ledit Ministère tranche définitivement.

ART. 4. — Les personnes qui exercent déjà l'activité prévue à l'article 1<sup>er</sup> devront demander l'autorisation requise au Ministère de la Presse et de la Propagande — Inspectorat du théâtre — dans le délai d'un mois compté à partir de l'entrée en vigueur du présent décret;

cette demande doit être présentée sur papier timbré de 6 livres, accompagnée des documents propres à prouver que les conditions prévues à l'alinéa 2 de l'article 2 sont remplies.

Les personnes qui n'exercent pas encore l'activité précitée doivent tout d'abord obtenir l'autorisation requise en présentant la demande et les documents prévus à l'alinéa précédent.

ART. 5. — Les personnes physiques ou morales qui exercent l'activité mentionnée à l'article 1<sup>er</sup> devront transmettre chaque mois, par lettre recommandée, au Ministère de la Presse et de la Propagande — Inspectorat du théâtre — un état des œuvres dont la représentation a été autorisée; cet état doit contenir le titre italien ou étranger des œuvres, le nom de l'auteur de chacune d'elles, ainsi que le nom de la compagnie ou des compagnies à qui l'autorisation a été accordée.

Dans tous les cas, la notification de l'autorisation de représenter une œuvre doit être faite au moins 15 jours avant la date de la représentation par la ou les compagnies en cause.

S'il le juge opportun, le Ministère de la Presse et de la Propagande pourra demander la production des contrats de représentation.

Ceux qui sont autorisés à placer des œuvres et qui ne se conforment pas aux prescriptions du présent article sont passibles d'une amende de 100 à 1000 livres. En cas de récidive, le Ministère de la Presse et de la Propagande peut retirer l'autorisation de placement pour une période de deux mois à une année.

ART. 6. — Si, dans un délai de 10 jours compté à partir de la date de réception de la demande mentionnée à l'article 4, le Ministère de la Presse et de la Propagande n'a pas soulevé d'objections motivées par des raisons d'ordre et d'intérêt publics relatives à la discipline du théâtre, les œuvres notifiées pourront être représentées sans autre avis par les compagnies qui les ont admises dans leur répertoire.

ART. 8. — Le présent décret entrera en vigueur le jour de sa publication dans la *Gazzetta Ufficiale* du Royaume<sup>(1)</sup>, et il sera présenté au Parlement pour être converti en loi.

Le Ministre Secrétaire d'État pour la Presse et la Propagande est autorisé à présenter un projet de loi.

<sup>(1)</sup> Il a été publié dans la *Gazzetta Ufficiale* du 4 décembre 1935, n° 282. (Ré.)

<sup>(1)</sup> Voir *Il Diritto di autore*, 1935, p. 444.

## PARTIE NON OFFICIELLE

## Études générales

## UN NUMÉRO DE REVUE

dédié à M. le Directeur OSTERTAG

(Premier article)

Nous n'avons pas coutume de signaler, dans le corps de notre revue, des articles ou des numéros de publications périodiques. Cela nous mènerait trop loin. Mais nous tenons à faire une exception en faveur du fascicule 3 de l'année 1938 de l'*Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht* (par abréviation *Ufita*), parce qu'il a été dédié, par une délicate pensée du rédacteur en chef M. le Dr Willy Hoffmann, à notre Directeur M. le Dr Fritz Ostertag, au moment où celui-ci prenait sa retraite. Plusieurs spécialistes éminents du droit d'auteur se sont groupés pour faire de ce cahier un véritable recueil de mélanges offerts à l'un des maîtres de leur science.

M. le Dr *Alexandre Elster* ouvre le feu, si l'on peut ainsi dire, par une étude qui est presque philosophique sur les fondements du droit d'auteur. Ces fondements sont au nombre de deux : l'individu et la collectivité. L'individu crée l'œuvre, mais il puise pour cela dans le fonds commun de l'humanité. On devra donc, d'évidence, trouver des accommodements entre les droits de l'individu et ceux de la collectivité. La nouvelle théorie allemande met l'accent sur le caractère social du droit d'auteur : elle n'est pas sans revendiquer avec quelque fierté d'avoir donné à ce droit sa véritable assiette, plus large que celle dont il bénéficiait en France. Nous avons eu déjà l'occasion d'observer qu'aucune loi sur la propriété littéraire et artistique ne méconnaissait les droits de la collectivité, puisque partout le droit d'auteur subit un certain nombre de restrictions précisément motivées par l'intérêt général. Mais M. Elster, si nous le comprenons bien, explique que la doctrine allemande actuelle présente la particularité d'affirmer victorieusement le droit de l'auteur à l'encontre de la communauté seulement dans les cas où l'honneur du créateur est engagé. Si cette base morale fait défaut, les conflits possibles entre l'auteur et la collectivité pourront être résolus au profit de la seconde contre le premier. Une autre maxime nationale-socialiste que M. Elster dégage est celle-

ci : une œuvre hostile à la communauté ne peut pas prétendre à la protection de l'État. Seules sont protégées les œuvres qui le servent. Voilà, croyons-nous, un principe dont la reconnaissance risquerait de soulever des objections chez les partisans du libéralisme ou de l'individualisme. La théorie allemande — toujours si nous la comprenons bien, car en ces matières les malentendus surgissent le plus facilement du monde — entend favoriser la production des œuvres véritables pour la collectivité. Celles-là seules répondent aux exigences du législateur. On peut sans conteste accorder à M. Elster que tous les grands écrivains et artistes ont augmenté le patrimoine spirituel de leur pays et de l'humanité, et que précisément cet apport les fait ce qu'ils sont. Mais c'est le temps qui sacre les chefs-d'œuvre, ratifiant quelquefois, rectifiant d'autres fois le jugement des contemporains. Il est également exact que l'œuvre doit profiter à la collectivité. Mais c'est à la condition de donner à ce dernier terme un sens large libéré autant que possible de toute attache avec les idéologies politiques du moment. Nous n'hésitons pas un instant à dire qu'un livre comme *Mein Kampf*, du Chancelier Hitler, est une essentielle contribution à l'histoire des idées-forces en Europe et dans le monde. Une personnalité de premier plan se manifeste dans cet ouvrage, dont l'utilité pour le national-socialisme n'a pas besoin d'être soulignée. Mais cette utilité ne sera pas appréciée à Paris, à Londres ou à Prague de la même manière qu'à Berlin. Néanmoins, les juges de Paris ont condamné naguère un éditeur parisien qui avait publié sans autorisation une traduction française de *Mein Kampf*, en invoquant à l'appui de son acte l'intérêt public que tout Français avait de connaître l'opinion du nouveau maître de l'Allemagne sur la France (v. *Droit d'Auteur* du 15 septembre 1934, p. 104). Le Tribunal de commerce de la Seine n'a pas admis cet argument, parce que, en France, la nécessité ne crée pas le droit, et qu'un éditeur français n'a pas qualité pour se prononcer sur l'intérêt public et agir au nom de celui-ci. *Mein Kampf* représente un effort de création intellectuelle et doit, par conséquent, être protégé en France par la législation interne, rendue applicable en vertu de la Convention de Berne. Ainsi, l'autobiographie d'Hitler (aujourd'hui traduite en français avec l'autorisation de l'auteur) a trouvé protection en France, malgré que cet ou-

vrage ne puisse pas être considéré comme directement utile à ce pays. Pourtant, d'un point de vue plus général, même un Français estimera que *Mein Kampf* implique une augmentation du capital spirituel de l'humanité. Cet exemple démontre à notre avis deux choses : d'abord que l'importance d'une œuvre peut dépendre plus ou moins de facteurs étrangers à la valeur de celle-ci : la victoire du nazisme a donné à *Mein Kampf* toute sa portée. Il faut donc laisser au temps le soin d'opérer ses classements qui pourront nous ménager des surprises. Ensuite, nous voyons que la notion de l'utilité de l'œuvre pour la collectivité est susceptible d'une interprétation large qui accueille jusqu'à l'adversaire. Sur cette base, un équilibre des doctrines, que M. Elster appelle de ses vœux, serait, en effet, une belle et noble réussite.

M. le Dr *Willy Hoffmann* consacre un article très approfondi au droit d'auteur dans le droit international privé. Son étude s'inspire de celle que M. le Directeur Ostertag a publiée dans le *Droit d'Auteur* des 15 août et 15 septembre 1937 sur la condition civile des étrangers et les conflits de lois en matière de propriété littéraire et artistique. Nous ne pouvons qu'indiquer ici certaines des conclusions auxquelles aboutit M. Hoffmann. Le droit d'auteur, dit-il, est différent dans chaque pays et s'applique aux œuvres nationales et aux œuvres étrangères, sous les conditions éventuellement posées par le législateur. Une même œuvre sera donc protégée par exemple en Allemagne selon la loi allemande, en France selon la loi française, en Suisse selon la loi suisse, etc. C'est le principe de la Convention de Berne, auquel presque personne ne s'oppose. Un auteur bénéficiera donc d'une pluralité de droits d'auteur dans la mesure où son œuvre sera protégée dans plusieurs pays. Et partout où elle sera protégée, elle sera aussi localisée. M. Hoffmann expose de façon savante les conflits de lois en matière de droit d'auteur. C'est la loi du lieu où le droit d'auteur est exercé qui s'appliquera généralement. Relevons un cas particulièrement intéressant pour nous. Un contrat d'édition a été conclu dans un pays qui prescrit la forme écrite comme condition de validité pour de tels accords et c'est aussi dans ce pays que le droit d'édition sera exploité. La forme écrite devra donc être observée, selon M. Hoffmann, sous peine de nullité, et cela malgré l'article 4, alinéa 2, de la Conven-

tion de Berne révisée. Cette dernière disposition soustrait, il est vrai, la jouissance et l'exercice du droit d'auteur à l'emprise des formalités. Mais il convient de s'entendre sur ce dernier terme. Les formalités visées par la Convention sont celles dont dépend l'existence du droit d'auteur dans certains pays (par exemple en Espagne et dans les États de l'Amérique latine). On n'a pas pensé plus loin. Nous le reconnaissons. Cependant, le texte conventionnel parle de la jouissance et de l'exercice. Et la cession (ou la concession) du droit d'auteur sont incontestablement une forme de l'exercice de celui-ci. Nous hésitons un peu à admettre que, dans cette éventualité, la règle de l'abolition des formalités puisse être écartée. Il faudrait, à tout le moins, pouvoir étayer cette opinion sur des déclarations contenues dans les travaux préparatoires. Or, cet argument se dérobe à nos recherches. Comme le dit M. le Directeur Ostertag : « Les travaux préparatoires n'autorisent pas de conclusion tant soit peu ferme » (v. *Droit d'Auteur* du 15 septembre 1937, p. 101, 3<sup>e</sup> col., *in fine*). Alors il faut bien s'en tenir au texte qui supprime expressément les formalités, non seulement pour la jouissance ou la constitution, mais aussi pour l'exercice du droit. Il serait peu loyal de notre part de dissimuler que nous n'avons pas toujours raisonné ainsi, mais la fin de l'article auquel se réfère M. Hoffmann nous semble claire dans le sens sus-énoncé.

M. le Dr *Julius Kopsch* étudie l'organisation internationale de la protection du droit d'auteur. Ce travail, d'une grande portée pratique, est très clairement construit et écrit, ce qui en augmente encore la valeur. Nous ne saurions le résumer ici. Il nous suffira de dire que M. Kopsch a très bien marqué les différences, parfois capitales, qui existent entre les divers procédés d'exploitation du droit d'auteur. Le procédé de la *représentation*, réservé aux œuvres dramatiques et dramatico-musicales, a donné naissance à la Fédération internationale des droits de représentation, au sein de laquelle l'auteur conserve la liberté de traiter avec les entrepreneurs de spectacles, pour chacune de ses œuvres. Toutefois, certaines conditions lui sont imposées, notamment en ce qui regarde le tantième à verser par l'entrepreneur. Le taux de ce tantième est, en général, fixé par la société nationale à laquelle l'auteur dramatique ou le compositeur appartient. Donc, c'est l'au-

teur qui conclut les contrats, mais le contenu de ces derniers est largement déterminé par la société. — La situation est autre dans le domaine de l'*exécution*, où la société se substitue entièrement à l'auteur dans les rapports avec les usagers de la musique. Un répertoire social est constitué, où les organisateurs de concerts peuvent puiser, contre versement d'une somme en général forfaitaire. Il en résulte qu'il n'existe même pas de prix pour l'exécution d'une œuvre déterminée. Le nombre incalculable des exécutions publiques a rendu cette réglementation nécessaire : il n'y est dérogé que lorsqu'une œuvre musicale est jouée pour la première fois, ou en cas d'atteinte au droit moral de l'auteur. Le répertoire national d'une société est administré, dans les autres pays, par les sociétés correspondantes, grâce à des traités de réciprocité. Ainsi, la société allemande *Stagma* gère en Allemagne le répertoire national français de la société française *Sacem*, laquelle, réciproquement, fait de même en France pour le répertoire allemand de la *Stagma*. — L'organisation des *droits mécaniques* est encore quelque chose de spécial. Le principe de l'élimination de l'auteur y est appliqué comme dans l'exploitation des droits musicaux, mais la centralisation est ici encore plus poussée, en ce sens que les contrats avec les fabricants de disques sont conclus non pas par les sociétés d'auteurs pour la perception des droits mécaniques, intervenant chacune dans son pays, mais par *un seul organisme international* qui tient sous son contrôle tous les droits mécaniques et les met à la disposition de l'industrie dans les divers pays. Cet organisme, c'est le Bureau international de l'édition mécanique (*Biem*), qui a réussi à conclure en 1929, et pour dix ans, un contrat avec tous les fabricants de disques du monde (s'il y a des exceptions, elles sont sans importance). Ainsi, les droits mécaniques des auteurs sont groupés essentiellement entre les mains très puissantes, cela va de soi, d'un consortium<sup>(1)</sup> dont l'influence s'étend directement sur la planète entière. Cette solution est fort intéressante : elle représente un véritable triomphe de l'organisation. Les tarifs du *Biem* ont même remplacé en fait la licence obligatoire dans tous les pays où celle-ci existe, la Grande-Bretagne et les États-Unis mis à part.

(1) Nous n'employons pas ce terme sans quelques scrupules. Qu'est-ce au juste que le *Biem*? Il est dû à l'initiative de plusieurs sociétés qui y sont représentées. Son caractère d'agence de perception a naguère été modifié.

Toutes les sociétés de perception (sauf celles qui s'occupent du droit d'auteur artistique) sont actuellement réunies dans la Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs dont nous avons parlé dans notre dernier numéro (p. 94 et suiv.). L'action de cette Internationale des créateurs intellectuels se révèle de plus en plus utile. Nous y discernons des forces et tendances très intéressantes. D'une part, l'instinct grégaire qui est à la base des sociétés humaines et leur a permis de se défendre. Les auteurs aussi doivent se défendre, d'autant plus et d'autant mieux que les possibilités techniques d'utiliser leurs œuvres se multiplient. Mais il ne faut pas unifier afin d'unifier. L'art pour l'art en matière de centralisation serait une complète erreur. C'est pourquoi nous jugeons très heureuses les différences qui existent entre les fédérations. Ce n'est pas l'unité qu'il faut réaliser, mais l'union dans la diversité. Cependant, on doit viser à une certaine équité générale : l'auteur mérite d'être rémunéré partout à peu près dans la même mesure, compte tenu des circonstances particulières de chaque pays. Une uniformité relative dans les méthodes de répartition est donc désirable. Et M. Kopsch de recommander le système allemand de la prime à la musique sérieuse, lequel met en pratique l'affirmation de principe que les sociétés d'auteurs ne tendent pas seulement à procurer à leurs adhérents des ressources matérielles, mais aussi à encourager la haute production artistique. Une mission de culture est dévolue à ces groupements, qui leur confère, à côté de leur importance économique, une dignité morale dont nous leur souhaitons de rester toujours conscients.

La contribution de M. *Philippe Möhring*, Dr en droit et avocat à Berlin, au numéro de l'*Ufita* publié en l'honneur de M. Ostertag, traite de la question du ruban sonore. L'auteur a présenté sur le même sujet un rapport au Congrès de Stockholm de la Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs (v. *Droit d'Auteur* du 15 août 1938, p. 96, 2<sup>e</sup> col.). Nos lecteurs connaissent quelques-unes au moins de ses idées. Le ruban sonore et le disque sont, de l'avis de M. Möhring, des inventions si voisines que l'autorisation d'enregistrer sur disque doit être considérée comme de nature à créer les conditions d'exercice de la licence obligatoire en faveur du ruban sonore. Mais le fabricant de rubans sonores ne pourra pas se prévaloir

de cette dernière à l'encontre du fabricant de disques qui aurait, par exemple, cédé ses matrices à un autre fabricant. Le droit allemand accordant un droit d'auteur de seconde main à l'interprète qui fait enregistrer par son intervention personnelle une œuvre sur un disque, on est en droit de se demander si la licence obligatoire joue aussi contre cet exécutant (ou son cessionnaire industriel). M. Möhring, en se fondant sur le but que poursuivait le législateur allemand au moment d'instituer la licence obligatoire, estime que celle-ci est exclusivement dirigée contre l'auteur de l'œuvre elle-même, et que le fabricant (en qualité de cessionnaire du droit de l'interprète) n'est pas touché par cette restriction apportée au droit d'auteur. Cela nous semble juste. Mais admettons que les fabricants de disques se montrent disposés à autoriser les fabricants de rubans sonores à se servir des disques afin de constituer un répertoire de rubans sonores, la question se posera alors de savoir si une telle autorisation est possible sans l'approbation préalable des auteurs. Il faut répondre par la négative. L'auteur qui a consenti à l'enregistrement de son œuvre sur un disque n'a pas entendu procéder de la sorte à une cession qui dépasserait le cadre de l'utilisation envisagée. Il est obligé, nous l'avons vu, de se plier à la licence obligatoire même en faveur d'un fabricant de rubans sonores (et qui sait si, sur ce point, on ne pourrait pas discuter?). Mais ici il s'agit d'autre chose : de permettre à un fabricant de rubans sonores d'employer, pour son industrie, un répertoire de disques. Voilà qui suppose des clauses contractuelles précises, non seulement entre fabricants de disques et de rubans sonores, mais aussi entre fabricants de rubans sonores et auteurs. Aujourd'hui, la situation est d'ailleurs réglée pour toute l'industrie par l'accord du *Biem*, qui limite expressément le droit de reproduction mécanique aux disques et interdit aux fabricants de rétrocéder leurs droits.

Au sujet de l'exécution publique des œuvres musicales par le moyen des rubans sonores, nous nous sommes expliqués déjà (v. *Droit d'Auteur* du 15 août 1938, p. 96, 3<sup>e</sup> col.). Nous croyons que l'interprétation restrictive donnée à l'article 22 a de la loi allemande sur le droit d'auteur littéraire et musical par le Tribunal du Reich ne permettrait pas de conclure à la libre exécution d'une œuvre musicale licitement enregistrée sur un ruban sonore, par le moyen de celui-

ci. (Mais nous exprimons derechef <sup>(1)</sup> ici un scrupule. Si l'on circonscrit étroitement le champ d'action de l'article 22 a, ne faudrait-il pas montrer la même rigueur à l'endroit de l'article 22 et admettre que la licence obligatoire ne peut pas être invoquée par un fabricant de rubans sonores ? Ce n'est pas seulement l'article 22 a, ce sont toutes les dispositions relatives à la licence obligatoire qui revêtent, dans la loi allemande, un caractère d'exception. C'est pourquoi nous serions tentés de leur appliquer, sans distinction et d'une manière uniforme, les réflexions suivantes du Tribunal du Reich, citées par M. Möhring : « Dans quelle mesure l'exception était-elle voulue ? On ne peut se prononcer là-dessus qu'en considérant les possibilités techniques qui existaient lors de la promulgation de la loi. Or, ces possibilités se limitaient, à ce moment, à la reproduction à l'aide du phonographe. » Entre le phonographe et le ruban sonore, la parenté est certes très étroite; mais, si on ne la trouve pas suffisante pour l'application de l'article 22 a au second, comment motive-t-on la solution contraire pour l'article 22 ?) — On sait qu'en Allemagne la récitation publique d'une œuvre littéraire éditée est libre (art. 11, al. 3, de la loi sur le droit d'auteur littéraire et musical). On doit donc se demander si une œuvre littéraire enregistrée sur un ruban sonore peut être librement récitée à l'aide de cet instrument. En ce qui concerne les œuvres dramatiques, M. Möhring observe, très justement à notre avis, que le ruban sonore leur assure le moyen d'être mécaniquement mais réellement représentées. On ne peut plus dire aujourd'hui que la représentation suppose une scène et des acteurs jouant sous les yeux d'un public réuni pour les voir et les entendre. Non : la radio a fait naître des jeux radiophoniques qui sont diffusés à titre de vraies représentations, et de même l'enregistrement d'une pièce de théâtre sur un ruban sonore crée pour elle une nouvelle forme de représentation que l'on ne saurait assimiler à une simple récitation. En conséquence, toute utilisation d'un ruban sonore pour communiquer au public une œuvre *dramatique*, doit être autorisée par l'auteur. Et si l'œuvre ainsi enregistrée et propagée n'est pas une pièce de théâtre, ne pourra-t-on pas parler d'une récitation soumise à l'article 11, alinéa 3 ? Si l'on estime, avec le Tribunal du Reich, que toute récita-

tion implique, d'une part, un cercle déterminé d'auditeurs (par opposition, par exemple, aux abonnés de la radio) et, d'autre part, un contact personnel et direct entre celui qui parle et le public, il faut reconnaître que la présentation d'une œuvre littéraire (non dramatique) par le film sonore réalise la première, mais non pas la seconde des deux conditions susindiquées. Or, la récitation suppose les deux conditions réalisées : l'une sans l'autre ne suffirait pas. — M. Möhring se demande enfin si les recueils comprenant les ouvrages de plusieurs auteurs, recueils destinés par leur nature au culte, aux écoles, à l'enseignement ou à un but littéraire spécial (loi allemande sur le droit d'auteur littéraire et musical, art. 19, chiffre 4), et les recueils groupant les œuvres de plusieurs compositeurs et destinés par leur nature à l'enseignement dans les écoles (les écoles de musique exceptées) (même loi, art. 23, chiffre 3), pourraient être éventuellement constitués par des rubans sonores, sans que les auteurs des œuvres utilisées de la sorte aient été consultés. La notion du recueil est-elle nécessairement liée à celle du volume imprimé ? Nous ne le pensons pas. Un recueil est une espèce de collection, et l'on ne voit pas pourquoi des morceaux choisis à l'usage des écoles ne pourraient pas être librement réunis sur des rubans sonores, lesquels seraient mis en circulation. La lettre de la loi ne s'y opposerait pas et l'on ne saurait, en la circonstance, parler d'interprétation extensive d'un texte. Pourtant, il est bien certain que le législateur (de 1910), en autorisant les recueils, pensait uniquement à des compilations matériellement exécutées sous forme de livres. On arrive ainsi tout de même à un résultat qui élargit sinon un texte, du moins l'intention de l'auteur du texte. A quoi nous répondrons que le législateur aurait pu s'exprimer avec plus de précision s'il avait vraiment voulu employer le mot recueil (*Sammlung*) uniquement dans le sens de livre où sont rassemblées des œuvres de plusieurs auteurs. (A suivre.)

## Correspondance

### Lettre de France

(1) Voir *Droit d'Auteur* du 15 août 1938, p. 96, 3<sup>e</sup> colonne, *in fine*.









*tant l'empreinte d'un esprit créateur (art. 1<sup>er</sup> de la loi sur le droit d'auteur du 7 novembre 1925).*

*En l'espèce, une simple trouvaille, ingénieuse, qui permet de surmonter les obstacles d'une pente rapide, mais qui ne constitue pas une solution nouvelle, ne suffit pas pour donner au projet le caractère d'une œuvre protégeable.*

*Pour qu'une œuvre d'architecture puisse donner naissance à un droit d'auteur, il faut qu'elle soit une création artistique par l'imagination d'un style nouveau ou par l'utilisation nouvelle d'éléments déjà connus.*

#### Résumé

La contestation porte sur deux points fondamentaux soumis à expertise et qui se rapportent à l'interprétation de l'article 1<sup>er</sup> de la loi du 7 novembre 1925. Il s'agit de savoir : a) si le projet conçu par l'architecte E. Garroni pour la construction de quatre petites villas sur la pente des Monti Parioli et de trois petits palais le long du viale Tiziano constitue une solution originale d'un problème technique; b) si ce projet peut être considéré comme une œuvre d'architecture susceptible de protection par application de la loi sur le droit d'auteur.

L'expert a relevé que la difficulté du problème que Garroni a été appelé à résoudre consistait moins à placer, çà et là, sur un terrain à forte déclivité, un certain nombre de maisons, qu'à construire une route, praticable pour les automobiles, reliant les maisons entre elles et avec la plaine; et il a ajouté : « Garroni a résolu le problème en construisant une route à lacets et un pont qui va de la terrasse du petit palais à la place supérieure. Le problème posé, à savoir : surmonter les difficultés qu'offrent les différences de niveau, a ainsi reçu une solution à laquelle on ne saurait contester un caractère d'originalité, c'est-à-dire celui d'une trouvaille personnelle et ingénieuse, apte à être protégée comme œuvre de l'esprit; au surplus, le soussigné ne peut pas émettre d'opinion en ce qui concerne les avantages strictement techniques; en le faisant il ex céderait les limites de son mandat. »

Le critère juridique de l'expert répond aux vœux exprimés avec insistance par les ingénieurs qui désirent voir leurs projets protégés par la loi sur le droit d'auteur, quelles qu'en soient le mérite et la destination; mais il n'est pas conforme aux restrictions de l'article 1<sup>er</sup> de la loi de 1925, lequel ne range les projets de travaux d'ingénieur parmi les œuvres scientifiques protégeables que s'ils « constituent des solutions originales de problèmes techniques ».

Pour saisir l'idée du législateur, il ne faut pas prêter l'oreille aux critiques qui lui sont adressées et qui vont jusqu'à

ALBERT VAUNOIS.

## Jurisprudence

### ITALIE

OEUVRES D'ARCHITECTURE ET PROJETS DE TRAVAUX D'INGÉNIEUR. CONDITIONS DE PROTECTION AU TITRE D'ŒUVRES ARTISTIQUES. APPLICATION DE LA LOI DU 7 NOVEMBRE 1925 SUR LE DROIT D'AUTEUR.

(Cour de cassation, 14 juillet 1937. — Carroni c. Fasce.)<sup>(1)</sup>

*Pour constituer, aux termes de la loi sur le droit d'auteur, une « solution originale de problèmes techniques », un projet de travail d'ingénieur doit impliquer la mise en œuvre de principes ou de règles techniques nouveaux, ou, à tout le moins, une application nouvelle de principes et de règles déjà connus, et être le résultat d'une idée géniale por-*

<sup>(1)</sup> Voir *Monitore dei Tribunali*, n° 9, 1938, p. 263.

trouver injuste et illogique la disposition en cause; pour interpréter cette dernière, il est indispensable de tenir compte, en toute objectivité, des éléments et des rapports qu'elle régleme.

En ce qui touche le problème technique, c'est-à-dire le problème relatif à l'art de construire, l'auteur d'un projet doit toujours tendre à obtenir le résultat le mieux adapté aux différents facteurs — topographique, économique ou autre — qui commandent l'exécution de l'œuvre. Pour évaluer ces différents facteurs et pour trouver une solution qui en assure le juste équilibre, tout ingénieur utilise ses connaissances techniques, ses aptitudes et, particulièrement, sa force inventive, si bien que le travail représenté par le projet se présente comme le résultat d'efforts soutenus; et, hormis les cas d'imitation mécanique servile, l'œuvre ainsi élaborée porte toujours une empreinte individuelle qu'il est facile de déceler. Tout comme un écrivain a un style qui lui est propre, ainsi tout ingénieur constructeur imprime à son œuvre une forme personnelle, qu'il s'agisse de problèmes statiques, d'édilité ou d'adaptation; au travers des différentes apparences et des aspects multiples, la faculté constructive et l'activité intellectuelle personnelle se révèlent avec tous les défauts et toutes les qualités de l'auteur.

S'il suffisait qu'une œuvre fût individuelle pour être reconnue originale conformément à l'article 1<sup>er</sup>, tous les projets de travaux d'ingénieur seraient protégés, car ils ont tous un caractère personnel; la condition exigée par la loi serait dès lors annulée puisque, par une voie indirecte, l'on appliquerait le principe général de la protection de toutes les œuvres scientifiques indépendamment de leur valeur.

L'expert attribue à la trouvaille de l'ingénieur Garroni un caractère personnel et ingénieux; mais il ajoute immédiatement qu'il s'abstient d'émettre un jugement sur les mérites purement techniques du projet, attendu que, s'il le faisait, il outrepasserait les limites de son mandat: en fait, il exclut la protection de la loi.

Lorsqu'un auteur s'attaque à un problème de construction, il établit son projet en utilisant ses qualités scientifiques; il s'efforce d'appliquer les principes déjà connus; mais l'activité intellectuelle qu'il déploie ne peut être jugée digne de protection que s'il trouve une solution originale. La trouvaille ingénieuse ne saurait se confondre avec le résultat d'une activité créatrice originale; la première peut, il est vrai, avoir une empreinte individuelle, mais comme cette particularité se retrouve à un degré plus ou moins élevé dans tous les projets, la promotion de la trouvaille ingénieuse au rang

d'œuvre protégeable par la loi sur le droit d'auteur conduirait inévitablement à une application générale du principe de protection, ce que la loi a précisément voulu empêcher; il faut une activité créatrice qui propose une solution nouvelle et apporte à la science et à l'art un enrichissement méritant la prime exceptionnelle d'une protection refusée aux travaux qui ne remplissent pas cette condition.

L'idée originale peut se manifester de deux façons: a) dans l'application de principes nouveaux ou de règles techniques nouvelles; b) dans l'application nouvelle de principes et de règles déjà connus, application résultant d'une idée géniale conçue par un esprit créateur. En l'espèce, la première hypothèse doit être écartée d'emblée: nul n'y a songé; il serait vain de recourir à la seconde. L'expertise laisse de côté les mérites d'ordre technique; pour elle, l'originalité du projet consiste dans la manière de vaincre les obstacles d'un terrain en pente, par la construction d'une route à lacets combinée avec un pont de liaison. L'expert s'abstient de parler d'une solution nouvelle; il voit la caractéristique du travail dans le fait d'avoir surmonté une difficulté, qui n'est pas rare, par des moyens déjà connus; l'auteur a fait preuve d'habileté dans l'adaptation, mais non d'originalité ou de génialité dans la conception.

A l'appui de sa thèse, le demandeur met en relief les difficultés du problème; il compare la solution qu'il a trouvée avec celles qu'ont proposées d'autres techniciens; mais il ne fournit pas d'arguments permettant de conclure à l'originalité de son travail, au sens de la loi. L'on peut en effet trouver la solution la meilleure, faire preuve d'une grande sagacité, sans pour autant pouvoir prétendre à l'originalité.

Le travail de Garroni, considéré du point de vue architectural, ne mérite pas davantage d'être protégé par la loi.

Ni les raisons connues, fondées sur la nature particulière des œuvres d'architecture, et qui tendent à faire accorder à ces dernières la protection assurée aux œuvres de l'esprit, ni le rapprochement que l'on opère, d'une façon toute intuitive, entre les œuvres d'architecture et les travaux de sculpture et ceux d'ingénieur, ne doivent dispenser de rechercher, sur ce point également, la vraie portée de la loi; il convient en effet de distinguer entre l'architecture et l'art de construire.

L'expert part du principe que toutes les œuvres artistiques mentionnées à l'article 1<sup>er</sup> de la loi de 1925 doivent être traitées sur le même pied: « il ne s'agit pas, dit-il, de décider si l'œuvre de Garroni a une valeur artistique particulière, mais de savoir si elle constitue une œu-

vre d'architecture », par quoi il comprend « tous les travaux ayant en vue la construction d'édifices, que ce soit pour l'ornement de l'extérieur ou pour l'aménagement de l'intérieur, afin de leur donner décor et confort ».

Mais le concept juridique qui entend assurer la protection aux œuvres élaborées suivant la méthode scientifique ne fait pas abstraction de la valeur artistique de l'architecture. Nier qu'une œuvre d'architecture ait une valeur artistique équivaut à ne pas reconnaître son caractère essentiel et à lui refuser la possibilité d'être mise au bénéfice de la protection de la loi. Il y aurait contradiction dans les termes si l'on persistait à parler d'œuvres d'architecture, alors que le caractère esthétique ferait défaut; car, ainsi que le reconnaît l'appelant, « à la base des formes, même les plus diverses, il y a une idée fondamentale commune, celle de l'art qui est le désir de réaliser le beau ». Mais l'œuvre qui vise à représenter des faits et des idées par l'ornementation d'un édifice ne suffit pas en soi pour remplir la condition imposée par la loi: il faut encore que l'œuvre ainsi créée atteigne un certain niveau artistique. Le décor extérieur qui n'est pas animé par l'inspiration artistique n'est qu'une construction courante; il en va de même des installations de confort internes. Même le plus modeste maître-maçon de village s'efforce de donner à la maison qu'il construit non seulement des qualités de solidité, mais aussi un aspect agréable et l'aménagement le plus judicieux. Fréquemment, les décorations simples et rustiques ainsi conçues ont une prétention artistique. Et pourtant un professionnel n'admettrait pas que ce maître-maçon ait fait œuvre d'architecte. De même, ne crée pas une œuvre artistique et ne sort pas des limites de la tâche à lui confiée l'architecte, parfait connaisseur de son art, qui donne à l'édifice qu'il a créé non seulement la lumière la plus convenable, une entrée commode et belle, une façade élégante, mais encore des dimensions, une hauteur et une teinte en harmonie avec les maisons environnantes et avec les conditions de l'endroit. Si l'aspect d'un édifice, la décoration extérieure ou intérieure, une distribution rationnelle des pièces devaient toujours être considérés comme autant d'œuvres d'architecture, alors aucun édifice ne serait jamais privé de la protection découlant de la loi sur le droit d'auteur, parce que l'on ne pourrait pas contester l'élan artistique du constructeur et que, souvent, l'on devrait reconnaître la valeur du décor extérieur et l'étendue du confort établi à l'intérieur. La qualité d'œuvre artistique devrait être d'autant moins contestée qu'au dire de l'appelant, il importe peu que l'œuvre réalisée soit

laide au lieu d'être belle comme l'auteur se l'imaginait. Si une interprétation aussi large de l'article 1<sup>er</sup> de la loi de 1925 entraîne de telles conséquences, c'est évidemment qu'elle est erronée. Il se peut que, du point de vue technique, le champ d'activité des architectes s'étende aux décors extérieurs et aux installations de confort intérieur; toutefois, il faut reconnaître que les œuvres ainsi créées ne sont pas nécessairement des œuvres artistiques; or, du point de vue juridique, l'œuvre de l'architecte est soumise aux mêmes conditions que celle de l'ingénieur. L'article 1<sup>er</sup> énonce en son alinéa 1 une règle générale concernant les œuvres protégées. La protection ainsi conférée est accordée entre autres aux œuvres artistiques « quels qu'en soient le mérite et la destination ». L'alinéa 2 précise que les œuvres d'architecture sont considérées comme des œuvres artistiques. Mais il est évident que, pour être mise au bénéfice de la loi, l'œuvre d'architecture doit posséder les qualités d'une œuvre artistique: l'on ne concevrait pas que la protection de la loi sur le droit d'auteur fût accordée à une œuvre n'ayant pas le caractère d'une œuvre artistique originale. En agissant autrement, l'on étendrait, par une voie détournée, le principe de la protection aux produits de l'art de construire contrairement à ce que prescrit clairement l'article 1<sup>er</sup>.

L'exactitude de l'interprétation donnée à un texte légal se vérifie par les effets juridiques que celle-ci entraîne; en l'espèce, l'on ne peut échapper au dilemme suivant: ou bien l'œuvre d'architecture doit être une création artistique, résultat d'une conception esthétique originale par la nouveauté du style ou par l'arrangement harmonieux et nouveau d'éléments déjà connus; ou bien l'œuvre doit être appréciée à l'égal des projets de travaux d'ingénieur qui, dans l'opinion commune, englobent les ornements extérieurs et les installations de confort. La loi étant dominée par le principe de la logique, seule la première proposition du dilemme peut être acceptée, car elle répond à l'intention du législateur.

La critique adressée à la Cour d'appel d'avoir omis d'examiner la valeur artistique des projets concernant les petits palais, l'emplacement rationnel des maisons, le tracé des routes, est annihilée par le considérant décisif dont voici les termes: « ...au surplus, même si l'on s'en tient à la simple vision de l'œuvre, il y a lieu de nier l'existence d'une telle

conception artistique, au sens où la Cour s'est prononcée »; ce considérant correspond à une interprétation exacte de la loi.

## Bibliographie

### OUVRAGE NOUVEAU

KOMENTARZ DO USTAWY O PRAWIE AUTORSKIM (Commentaire de la loi sur le droit d'auteur), par le D<sup>r</sup> *Stefan Ritterman*, juge à Varsovie, avec une préface de M. *Stefan Siczkowski*, Vice-Ministre de la Justice. Un volume de XVIII-384 pages, 16×24 cm. Cracovie, 1937. Léon Frommer, éditeur.

L'ouvrage du D<sup>r</sup> Ritterman est un commentaire destiné à l'usage pratique. L'auteur s'appuie sur une abondante documentation doctrinale et jurisprudentielle, et prend comme base des solutions qu'il recommande non seulement le droit d'auteur, mais aussi, dans une large mesure, le droit coutumier et le droit commun dont l'application aux problèmes de la propriété littéraire et artistique fait l'objet d'investigations particulièrement soignées. Il faut donc vouer une attention spéciale aux arguments de l'auteur lorsqu'il analyse, avec une ampleur dépassant ce qu'on a vu dans d'autres commentaires, les normes du droit d'auteur coutumier en matière de théâtre et de film, et qu'il se livre à une étude très détaillée des règles du droit civil et du droit pénal, en tant que celles-ci peuvent intervenir, par voie d'analogie, dans la répression des atteintes portées au droit d'auteur.

L'œuvre du D<sup>r</sup> Ritterman est un ouvrage de créateur. Il va de soi que l'auteur a estimé devoir mettre le lecteur au courant des conquêtes les plus récentes de la science et de la pratique du droit d'auteur. Mais il prend une attitude personnelle à l'égard de toutes les thèses et de toutes les idées citées dans son travail, et fournit la solution de toute une série de problèmes. Des aperçus ingénieux et pénétrants traitent de la collaboration, des droits pécuniaires et personnels, de l'usage public et privé d'un ouvrage, et des contrats auxquels donne lieu l'exploitation du droit d'auteur.

D'autre part, M. Ritterman se livre aussi à des considérations de politique législative. On les trouve tantôt là où une réforme de la loi lui paraît nécessaire, tantôt dans les passages où l'auteur croit devoir défendre l'opinion du législateur polonais sur des questions controversées. Nous songeons en parti-

culier au problème de l'auteur de l'œuvre cinématographique (art. 10) et à la disposition nouvelle (art. 53) aux termes de laquelle la licence de transposer l'œuvre sur un film cinématographique implique, sauf convention contraire, l'autorisation de l'exécution publique du film.

On sait que, sur ces deux points, les conceptions du législateur polonais n'ont pas de grandes chances de s'imposer à l'attention internationale. Le D<sup>r</sup> Ritterman défend le droit d'auteur du producteur cinématographique, parce qu'il estime cette solution nécessaire, vu les complications qui résulteraient sans cela de la multiplicité des co-créateurs du film; il entend cependant laisser à ces derniers les droits personnels, sous réserve du droit de sauvegarder l'intégrité de l'œuvre, droit qui devrait, selon lui, s'effacer devant la souveraineté du producteur sur le contenu et la forme du film, dans l'intérêt même d'une perfection artistique impossible à atteindre sans cette concentration des droits dans la main du producteur.

En défendant l'article 53 (dont nous avons rappelé plus haut le contenu), M. Ritterman considère que celui qui acquiert une licence pour l'adaptation d'une œuvre à l'écran cinématographique ne peut pas, raisonnablement, ne pas avoir l'intention d'exécuter en public le film. Mais, de même que les éditeurs de musique se réservent de participer, à côté des compositeurs, aux bénéfices résultant de l'exécution publique des œuvres appartenant à leur fonds de commerce, ainsi les créateurs cinématographiques pourraient, dans leurs accords avec le producteur, obtenir un tant pour cent sur les recettes résultant de la projection du film.

L'ouvrage de M. Ritterman est le fruit d'une exactitude minutieuse et d'une vaste érudition. Il constitue pour la littérature juridique polonaise un enrichissement réel. L'auteur a voulu rendre service aux praticiens: c'était là déjà une ambition louable. Il nous plaît cependant de souligner que, par ses exposés systématiques et son esprit de synthèse, M. Ritterman a fait en outre œuvre de théoricien et de savant. Nous souhaitons qu'un tel exemple soit abondamment suivi.

\* \* \*

### OUVRAGE REÇU

MANUEL DE CORRESPONDANCE À L'USAGE DU LIBRAIRE ET DE L'ÉDITEUR, par *Albert Vanselow*. Un volume de 207 p. 14×18 cm. Leipzig 1938. Börsenverein der deutschen Buchhändler.