

LE DROIT D'AUTEUR

Revue du Bureau de l'Union internationale pour la protection
des œuvres littéraires et artistiques

73^e année - n° 1 - janvier 1960

SOMMAIRE

UNION INTERNATIONALE: Etat de l'Union au 1^{er} janvier 1960, p. 1.
— Achèvement du gros œuvre du bâtiment du Bureau international,
p. 4.

CHRONIQUE DES ACTIVITÉS INTERNATIONALES: Communauté euro-
péenne des écrivains: Comité consultatif (Réunion de Rome, 10-12 no-
vembre 1959), p. 5.

ÉTUDES DOCUMENTAIRES: Le cinéma dans la Convention de Berne:
Résumé des réponses adressées par diverses organisations sur le Rap-
port du Professeur Lyon-Caen, p. 6.

NÉCROLOGIE: Tullio Ascarelli, p. 19.

BIBLIOGRAPHIE: Ouvrage du Professeur Aloïs Troller, p. 20. — Liste
bibliographique, p. 20.

Union internationale

Etat au 1^{er} janvier 1960

Les textes conventionnels

L'Union internationale pour la protection des œuvres lit-
téraires et artistiques a eu pour charte originaire la *Convention
de Berne*, du 9 septembre 1886, entrée en vigueur le 5 dé-
cembre 1887.

Cette Convention a été amendée et complétée à Paris, le
4 mai 1896, par un *Acte additionnel* et une *Déclaration inter-
prétative*, mis à exécution le 9 décembre 1897.

Une entière refonte est intervenue à Berlin, le 13 no-
vembre 1908. *L'Acte de Berlin*, qui porte le nom de *Conven-
tion de Berne révisée pour la protection des œuvres littéraires
et artistiques*, est entré en vigueur le 9 septembre 1910. Lors
de ce remaniement, les divers pays ont reçu la faculté d'indi-
quer, sous forme de réserves, les dispositions de la Convention
primitive de 1886 ou de l'Acte additionnel de 1896 qu'ils
entendraient substituer aux dispositions correspondantes de
la Convention de 1908.

Le 20 mars 1914, a été signé à Berne un *Protocole addi-
tionnel* à la Convention de Berne révisée en 1908, afin de
permettre aux pays unionistes de restreindre, le cas échéant,
la protection accordée aux auteurs ressortissant à tel ou tel
pays non unioniste. Ce protocole est entré en vigueur le 20
avril 1915.

L'Acte de Berlin a subi, à son tour, une révision à Rome.
L'Acte de Rome, signé le 2 juin 1928, est en vigueur depuis
le 1^{er} août 1931. Les pays qui sont entrés dans l'Union en

accédant directement à cet Acte n'ont pu stipuler qu'une
seule réserve, portant sur le droit de traduction.

La dernière révision de la Convention de Berne a eu lieu
à Bruxelles. *L'Acte de Bruxelles*, signé le 26 juin 1948, est en
vigueur depuis le 1^{er} août 1951. Les pays qui entrent dans
l'Union en accédant directement à cet Acte peuvent encore
stipuler une réserve sur le droit de traduction, la même que
celle dont il a été question à l'alinéa précédent.

Champ d'application des divers textes révisés de la Convention de Berne

Les pays de l'Union, ou pays contractants (au nombre de
45)¹⁾, ainsi que les territoires dont ils assurent les relations
extérieures, appliquent soit l'Acte de Berlin, soit celui de
Rome, soit encore celui de Bruxelles.

a) Acte de Berlin

Le *Siam*, qui n'a adhéré ni à l'Acte de Rome, ni à celui
de Bruxelles, se trouve lié par l'Acte de Berlin avec les autres
pays de l'Union qui ont eux-mêmes accédé à ce dernier Acte,
ainsi qu'avec les territoires, dépendant d'un pays contractant,
qui appliquent cet Acte.

Dans ces relations, interviennent les réserves que les pays
dont il s'agit ont formulées en accédant à l'Acte de Berlin,
excepté en ce qui concerne la Norvège, laquelle a renoncé à
ces réserves à partir du 12 décembre 1931 (voir, pour la liste
de ces réserves, *Le Droit d'Auteur* du 15 janvier 1953, p. 2).

C'est aussi l'Acte de Berlin qui régit les relations unio-
nistes du *Sud-Ouest Africain*, territoire placé sous la tutelle
de l'Union Sud-Africaine.

¹⁾ 44 à partir du 19 février 1960, date de l'entrée en vigueur de la
dénonciation de l'Indonésie.

ÉTAT DE L'UNION INTERNATIONALE AU 1^{er} JANVIER 1960

Champ d'application des Actes de Rome et de Bruxelles

(Pour l'Acte de Berlin, voir p.1 *infra*, et *Le Droit d'Auteur* de janvier 1953, p. 1 à 3)

Pays contractants et territoires dont ils assurent les relations extérieures ¹⁾	Classes choisies par les pays ²⁾	Dates d'entrée dans l'Union	Acte de Rome		Acte de Bruxelles	
			Dates d'accession	Réserves	Dates d'accession	Réserves
1. Allemagne	I	5-XII-1887	21-X-1933	—	—	—
2. Australie ³⁾ Territoires de Papua, de Nouvelle-Guinée et de Nauru; Ile de Norfolk	III	14-IV-1928	18-I-1935	—	—	—
	—	29-VII-1936	29-VII-1936	—	—	—
3. Autriche	VI	1 ^{er} -X-1920	1 ^{er} -VII-1936	—	14-X-1953	—
4. Belgique Congo belge, Ruanda-Urundi	III	5-XII-1887	7-X-1934	—	1 ^{er} -VIII-1951	—
	—	20-XII-1948	20-XII-1948	—	14-II-1952	—
5. Brésil	III	9-II-1922	1 ^{er} -VI-1933	—	9-VI-1952	—
6. Bulgarie	V	5-XII-1921	1 ^{er} -VIII-1931	—	—	—
7. Canada ⁴⁾	II	10-IV-1928	1 ^{er} -VIII-1931	—	—	—
8. Ceylan ^{4) 5)}	VI	1 ^{er} -X-1931	1 ^{er} -X-1931	—	—	—
9. Danemark	IV	1 ^{er} -VII-1903	16-IX-1933	—	—	—
10. Espagne Colonies	II	5-XII-1887	23-IV-1933	—	1 ^{er} -VIII-1951	—
	—	»	8-XII-1934	—	—	—
11. Finlande	IV	1 ^{er} -IV-1928	1 ^{er} -VIII-1931	—	—	—
12. France ⁶⁾ Territoires d'outre-mer Territoires sous tutelle	I	5-XII-1887	22-XII-1933	concernant les œuvres des arts appliqués ⁷⁾	1 ^{er} -VIII-1951	—
	—	»	»		22-V-1952	—
13. Grande-Bretagne ⁸⁾ Colonies, possessions et pays de protectorat	I	5-XII-1887	1 ^{er} -VIII-1931	—	15-XII-1957	—
	—	dates diverses ⁹⁾	dates diverses ¹⁰⁾	—	—	—
14. Grèce	VI	9-XI-1920	25-II-1932	sur le droit de traduction; sur le droit de représentation et d'exécution ¹¹⁾	6-I-1957	—
15. Hongrie	VI	14-II-1922	1 ^{er} -VIII-1931	—	—	—
16. Inde ⁴⁾	IV	1 ^{er} -IV-1928	1 ^{er} -VIII-1931	—	21-X-1958	—
17. Indonésie ¹³⁾	—	1 ^{er} -IV-1913	1 ^{er} -X-1931	—	—	—
18. Irlande	IV	5-X-1927	11-VI-1935	—	5-VII-1959	—
19. Islande	VI	7-IX-1947	7-IX-1947	sur le droit de traduction en langue islandaise ¹²⁾	—	—
20. Israël	V	24-III-1950	24-III-1950	—	1 ^{er} -VIII-1951	—
21. Italie	I	5-XII-1887	1 ^{er} -VIII-1931	—	12-VII-1953	—
22. Japon	VI	15-VII-1899	1 ^{er} -VIII-1931	sur le droit de traduction ¹²⁾	—	—

1) Seuls les noms des pays contractants sont précédés d'un numéro d'ordre alphabétique.

2) Cf. l'article 23 de la Convention de Berne révisée.

3) Avant d'être *pays contractant*, l'Australie a appartenu à l'Union comme dominion dont la Grande-Bretagne assurait les relations extérieures.4) Observation analogue — *mutatis mutandis* — à celle qui contient la note précédente.5) Cf. *Le Droit d'Auteur*, 1959, p. 205.6) Y compris l'Algérie et les départements d'outre-mer (*la Martinique, la Guadeloupe et ses dépendances, l'île de la Réunion et la Guyane française*).

7) A l'article 2, alinéa 4, de l'Acte de Rome avait été substitué l'article 4 de la Convention primitive de 1886.

8) Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

9) Les textes publiés à ce sujet par *Le Droit d'Auteur* sont indiqués aux pages 97 à 113 du *Répertoire des documents officiels*, édité par le Bureau de l'Union.10) Voir notamment *Le Droit d'Auteur*, 1932, p. 38-39; 1933, p. 3, 134; 1938, p. 113, 125.

11) Aux articles 8 et 11 de l'Acte de Rome avaient été substitués les articles 5 et 9 de la Convention primitive de 1886; mais, à partir du 6 janvier 1957, la Grèce a renoncé à ces réserves, en faveur de tous les pays de l'Union.

12) A l'article 8 de l'Acte de Rome est substitué l'article 5 de la Convention primitive de 1886, dans la version de l'Acte additionnel de 1896.

13) L'Indonésie a dénoncé la Convention en date du 19 février 1959 avec effet à partir du 19 février 1960 (cf. *Le Droit d'Auteur*, 1959, p. 77).

ÉTAT DE L'UNION INTERNATIONALE AU 1^{er} JANVIER 1960 (suite)^{a)}

Champ d'application des Actes de Rome et de Bruxelles

(Pour l'Acte de Berlin, voir p. 1 *infra*, et *Le Droit d'Auteur* de janvier 1953, p. 1 à 3)

Pays contractants et territoires dont ils assurent les relations extérieures ^{1-*)}	Classes choisies par les pays ^{2-*)}	Dates d'entrée dans l'Union	Acte de Rome		Acte de Bruxelles	
			Dates d'accession	Réserves	Dates d'accession	Réserves
23. Liban	VI	1 ^{er} -VIII-1924	24-XII-1933	—	—	—
24. Liechtenstein	VI	30-VII-1931	30-VIII-1931	—	1 ^{er} -VIII-1951	—
25. Luxembourg	VI	20-VI-1888	4-II-1932	—	1 ^{er} -VIII-1951	—
26. Maroc	VI	16-VI-1917	25-XI-1934	—	22-V-1952	—
27. Monaco	VI	30-V-1889	9-VI-1933	—	1 ^{er} -VIII-1951	—
28. Norvège	IV	13-IV-1896	1 ^{er} -VIII-1931	—	—	—
29. Nouvelle-Zélande ^{4-*)} Samoa Occidental	IV —	24-IV-1928 4-XII-1947	4-XII-1947 »	— —	— —	— —
30. Pakistan ¹⁴⁾	VI	5-VII-1948	5-VII-1948	—	—	—
31. Pays-Bas Surinam, Antilles et Nouvelle-Guinée néerlandaises	III —	1 ^{er} -XI-1912 1 ^{er} -IV-1913	1 ^{er} -VIII-1931 »	— —	— —	— —
32. Philippines	VI	1 ^{er} -VIII-1951	—	—	1 ^{er} -VIII-1951	—
33. Pologne	III	28-I-1920	21-XI-1935	—	—	—
34. Portugal ¹⁵⁾	III	29-III-1911	29-VII-1937	—	1 ^{er} -VIII-1951	—
35. Roumanie	V	1 ^{er} -I-1927	6-VIII-1936	—	—	—
36. Saint-Siège (Cité du Vatican)	VI	12-IX-1935	12-IX-1935	—	1 ^{er} -VIII-1951	—
37. Siam ¹⁶⁾	VI	17-VII-1931	—	—	—	—
38. Suède	III	1 ^{er} -VIII-1904	1 ^{er} -VIII-1931	—	—	—
39. Suisse	III	5-XII-1887	1 ^{er} -VIII-1931	—	2 I-1956	—
40. Syrie	VI	1 ^{er} -VIII-1924	24 XII-1933	—	—	—
41. Tchécoslovaquie	IV	22-II-1921	30 XI-1936	—	—	—
42. Tunisie	VI	5-XII-1887	22-XII-1933	concernant les œuvres des arts appliqués ^{7-*)}	22-V-1952	—
43. Turquie	VI	1 ^{er} -I-1952	—	—	1 ^{er} -I-1952	sur le droit de traduction en langue turque ^{12-*)}
44. Union Sud-Africaine ^{4-*)} Sud-Ouest Africain ¹⁶⁾	IV —	3-X-1928 28-X-1931	27-V-1935 —	— —	1 ^{er} -VIII-1951 —	— —
45. Yougoslavie	IV	17-VI-1930	1 ^{er} -VIII-1931	sur le droit de traduction dans les langues du pays ^{12-*)}	1 ^{er} -VIII-1951	sur le droit de traduction dans les langues du pays ^{12-*)}

¹⁴⁾ Lorsque le Pakistan était rattaché à l'Inde, il faisait, *ipso facto*, partie de l'Union; dans la suite, il s'est détaché de l'Union en se séparant de l'Inde; puis, le 5 juillet 1948, il est entré à nouveau dans l'Union, cette fois comme pays contractant.

¹⁵⁾ Les anciennes colonies sont devenues « provinces portugaises d'outre-mer ». L'Acte de Bruxelles s'applique à ces provinces depuis le 3 août 1956 (voir *Le Droit d'Auteur*, 1956, p. 109).

¹⁶⁾ Voir à la page 4 ci-après, sous *Acte de Berlin*, et dans *Le Droit d'Auteur* de janvier 1953, p. 1 à 3.

*) Pour les notes 1), 2), 4), 7) et 12), auxquelles on se réfère dans le présent tableau, voir au bas de la page précédente.

a) Cette liste devrait être complétée en y mentionnant certains pays qui ont récemment accédé à l'indépendance et auxquels la Convention de Berne révisée a été appliquée antérieurement en vertu de son article 26 (tels qu'anciennes colonies ou autres territoires dont un pays unioniste a assuré les relations extérieures). Nous mentionnerons ces pays dans la liste dès que nous posséderons toutes précisions utiles.

Parmi les 45 pays de l'Union, seuls n'ont pas accédé à l'Acte de Berlin: l'Islande, l'Etat d'Israël, le Pakistan, la République des Philippines, le Saint-Siège (Cité du Vatican) et la Turquie. Certains territoires, dont les relations extérieures sont assurées par un pays de l'Union, n'ont pas accédé non plus à l'Acte de Berlin.

b) Acte de Rome

En vertu des dispositions conventionnelles, l'Acte de Rome s'applique d'abord aux relations unionistes existant réciproquement entre les 21 pays suivants, qui n'ont pas encore accédé à l'Acte de Bruxelles:

- | | |
|--------------|----------------------|
| 1. Allemagne | 12. Liban |
| 2. Australie | 13. Norvège |
| 3. Bulgarie | 14. Nouvelle-Zélande |
| 4. Canada | 15. Pakistan |
| 5. Ceylan | 16. Pays-Bas |
| 6. Danemark | 17. Pologne |
| 7. Finlande | 18. Roumanie |
| 8. Hongrie | 19. Suède |
| 9. Indonésie | 20. Syrie |
| 10. Islande | 21. Tchécoslovaquie |
| 11. Japon | |

L'Acte de Rome s'applique aussi aux relations des 21 pays précités avec les 21 pays qui, *après avoir accédé audit Acte*, ont ratifié celui de Bruxelles ou y ont adhéré, à savoir:

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Autriche | 12. Liechtenstein |
| 2. Belgique | 13. Luxembourg |
| 3. Brésil | 14. Maroc |
| 4. Espagne | 15. Monaco |
| 5. France ¹⁾ | 16. Portugal |
| 6. Grande-Bretagne ²⁾ | 17. Saint-Siège (Cité du Vatican) |
| 7. Grèce | 18. Suisse |
| 8. Inde | 19. Tunisie |
| 9. Irlande | 20. Union Sud-Africaine |
| 10. Israël | 21. Yougoslavie |
| 11. Italie | |

Il n'y a actuellement, dans l'Union, que 3 pays contractants qui n'aient pas accédé à l'Acte de Rome; ce sont la République des Philippines, le Siam et la Turquie.

En ce qui concerne les territoires dont les relations extérieures sont assurées par un pays contractant, voir les tableaux ci-dessus, p. 2 et 3. Un certain nombre de ces pays ont formulé des réserves (voir les mêmes tableaux).

c) Acte de Bruxelles

23 pays contractants appliquent l'Acte de Bruxelles dans leurs relations réciproques, ce sont:

- | | |
|---------------------------|----------------------------------|
| 1. Autriche | 4. Espagne |
| 2. Belgique ³⁾ | 5. France ⁴⁾ |
| 3. Brésil | 6. Grande-Bretagne ²⁾ |

¹⁾ Y compris l'Algérie et les départements d'outre-mer.

²⁾ Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

³⁾ La Belgique a adhéré à l'Acte de Bruxelles pour le Congo belge et le Ruanda-Urundi.

⁴⁾ La France (dont font partie l'Algérie et les départements d'outre-mer) a adhéré à l'Acte de Bruxelles pour ses territoires d'outre-mer et les territoires placés sous sa tutelle.

- | | |
|-------------------|-----------------------------------|
| 7. Grèce | 16. Philippines |
| 8. Inde | 17. Portugal ¹⁾ |
| 9. Irlande | 18. Saint-Siège (Cité du Vatican) |
| 10. Israël | 19. Suisse |
| 11. Italie | 20. Tunisie |
| 12. Liechtenstein | 21. Turquie |
| 13. Luxembourg | 22. Union Sud-Africaine |
| 14. Maroc | 23. Yougoslavie |
| 15. Monaco | |

22 pays de l'Union n'ont pas encore accédé à l'Acte de Bruxelles.

Dans les relations unionistes entre les 22 pays que nous venons d'énumérer, les seules réserves applicables sont celles qu'ont formulées la Turquie et la Yougoslavie (voir les tableaux ci-dessus, p. 2 et 3).

Achèvement du gros œuvre du bâtiment du Bureau international

Nous avons relaté dans le fascicule du *Droit d'Auteur* de juillet 1959, p. 117 et 118, l'heureux développement des travaux de construction du bâtiment du Bureau international à Genève, Place des Nations.

Au cours d'une manifestation sur place, le 9 novembre 1959, le Directeur du Bureau international a réuni ses collaborateurs, l'architecte, l'ingénieur, les entrepreneurs, les ouvriers et la presse, à l'occasion de l'achèvement du gros œuvre. Ainsi qu'il est de tradition dans le monde de la construction, un sapin a été hissé sur la dalle qui constitue le toit du bâtiment, et chacun s'est réjoui de cet acte. Durant les mois à venir, les maîtres d'état réaliseront l'aménagement intérieur, si bien que selon toutes probabilités le bâtiment pourra être mis en service en été 1960, comme prévu.

De nombreux Etats et plusieurs organisations internationales privées ont déjà annoncé des cadeaux et des dons pour la réussite de notre Maison, et l'envoi de documents pour l'exposition permanente qui sera installée dans le hall d'entrée. D'autres envois sont également annoncés. Voici la liste des donateurs de cadeaux qui se sont déjà fait connaître:

- | | |
|---------------|---------------------|
| Allemagne | Luxembourg |
| Autriche | Monaco |
| Belgique | Norvège |
| Bulgarie | Pays-Bas |
| Espagne | Philippines |
| France | Pologne |
| Grèce | Roumanie |
| Haïti | Suède |
| Hongrie | Suisse |
| Inde | Tchécoslovaquie |
| Italie | Turquie |
| Islande | Union Sud-Africaine |
| Liechtenstein | |

¹⁾ Le Portugal a adhéré à l'Acte de Bruxelles pour ses provinces d'outre-mer.

Association internationale pour la protection de la propriété industrielle

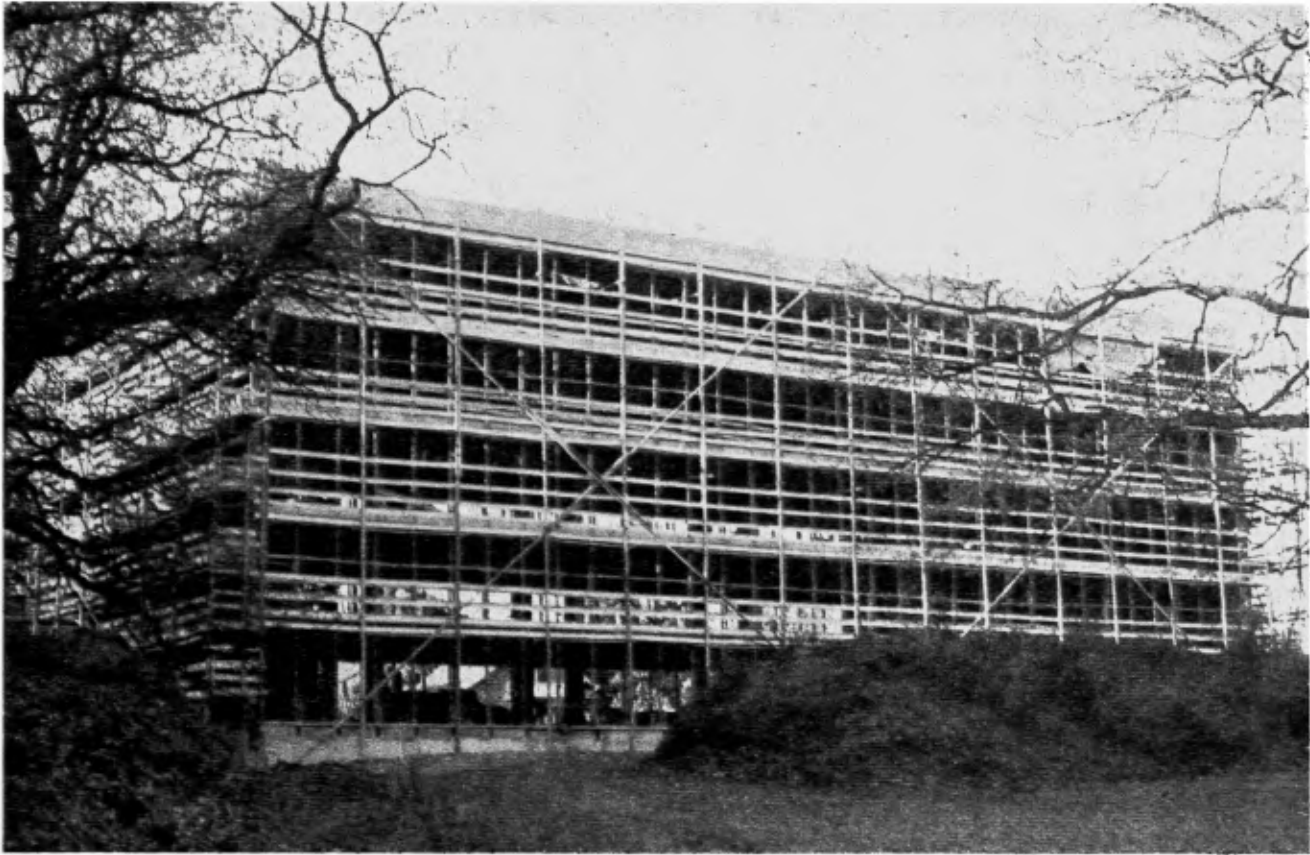
Association littéraire et artistique internationale

Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

Union des fabricants

Nul doute que cette liste sera encore complétée jusqu'à l'achèvement du bâtiment.

Voici une vue du bâtiment, dont le gros œuvre est ainsi terminé, 4 étages sur rez-de-chaussée. Photographie prise au début de décembre 1959.



Chronique des activités internationales

Communauté européenne des écrivains

Comité consultatif

(Réunion de Rome. 10-12 novembre 1959)

Le Comité consultatif international de la Communauté européenne des écrivains, réuni à Rome du 10 au 12 novembre 1959, a pris connaissance de l'action entreprise par la Société italienne des auteurs et éditeurs, pour l'adoption, par les pays membres du Conseil de l'Europe, d'un délai unifié de protection du droit d'auteur allant jusqu'à 80 ans après la mort de l'auteur; il a également pris acte de l'adhésion à cette proposition d'importantes organisations internationales, ainsi que de l'enquête due à l'initiative de l'Union de Berne auprès des pays membres.

Le Comité, composé de 45 écrivains ressortissants des pays suivants: Allemagne, Autriche, Belgique, Bulgarie, Danemark, Espagne, Finlande, France, Grande-Bretagne, Grèce, Hongrie, Irlande, Islande, Italie, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Roumanie, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, URSS et Yougoslavie,

ayant reconnu que cette initiative est conforme aux intérêts des auteurs et permet de constituer une base uniforme de leur protection puisqu'elle répond aux buts poursuivis par la Communauté et qu'elle contribue à l'intensification et à la simplification des rapports culturels internationaux,

a approuvé à l'unanimité, avec l'abstention des représentants de l'URSS, le vœu que *tous les pays européens, et si possible extra-européens, adhérents de toute façon aux Conventions internationales, adoptent les mesures législatives nécessaires pour fixer uniformément la durée de protection des œuvres intellectuelles à 80 ans après la mort de l'auteur.*

Études documentaires

Le cinéma dans la Convention de Berne¹⁾

Réponses adressées par diverses organisations sur le Rapport du Professeur Lyon-Caen

ANNEXE I

Réponse de la Fédération internationale des acteurs

Monsieur le Directeur.

Par lettre du 14 novembre 1958, vous avez bien voulu nous demander nos observations sur le Rapport du Professeur Lyon-Caen sur les questions relatives au droit d'auteur en matière de cinématographie.

Bien que ce Rapport ne concerne, comme son titre le précise, que les questions relatives au *droit d'auteur* et que la position de notre Fédération est que « le droit de l'artiste interprète ou exécutant » doit être considéré comme un droit indépendant du « droit d'auteur », auquel il *ne doit* ni ne peut porter atteinte, nous vous prions de trouver ci-dessous quelques observations.

a) Suivant la position citée ci-dessus, une refonte de l'article 14 de la Convention de Berne ne devrait traiter en aucun cas du droit de l'artiste interprète ou exécutant qui est d'une nature et d'un fondement différents de ceux du droit d'auteur.

b) Une convention internationale pour la protection des droits des artistes interprètes et exécutants, de plus en plus nécessaire, devrait couvrir aussi bien les enregistrements sur film, sur fil ou sur bande destinés à la télévision qu'à l'exploitation cinématographique.

c) Les droits que les artistes souhaiteraient voir protéger peuvent se résumer ainsi:

1° Les artistes interprètes ou exécutants jouissent du droit d'autoriser l'enregistrement, la communication publique et la radiodiffusion de leur récitation, représentation ou exécution.

2° Lorsque cette autorisation résulte d'un contrat d'engagement, le contrat doit déterminer, à peine de nullité opposable à l'employeur, la nature, l'étendue et la destination de la prestation fournie.

3° Toute extension par l'employeur, dans le cadre de son entreprise, du domaine d'exploitation défini au contrat d'engagement donne lieu — au profit de l'artiste — à une rémunération supplémentaire appropriée. Il en est de même si l'employeur, sous sa responsabilité, étend le bénéfice du contrat d'engagement à un tiers entrepreneur dont l'entreprise est d'une nature identique à la sienne.

4° L'employeur ne peut étendre le bénéfice du contrat d'engagement à un tiers entrepreneur dont l'entreprise est d'une nature différente de la sienne, qu'avec l'autorisation expresse de l'artiste.

5° Hors des limites de ses engagements contractuels, l'artiste a le droit exclusif d'autoriser l'exploitation de son interprétation sous une forme, par un procédé et par un mode quelconque de communication au public.

ANNEX I

Reply of the International Federation of Actors

Sir.

In your letter of November 14th, 1958, you very kindly requested us to send you our observations on Professor Lyon-Caen's Report on the subject of the application of copyright to films.

Although this Report, as its title implies, only deals with matters arising out of *copyright*, and although the attitude of our Federation is that the "rights of the interpreting or performing artist" should be considered as strictly independent of authors' rights, which they should *in no way infringe*, we beg to make the following suggestions:

a) In accordance with the above-mentioned attitude, when Article 14 of the Berne Convention is redrafted, no mention whatsoever should be made about the interpretership rights of actors or performers as these differ basically from authors' rights.

b) An international Convention for the protection of the rights of interpreting and performing artists, which is becoming more necessary every day, should also cover recordings on film, reel or tape destined for television purposes and for the film industry.

c) The rights which actors are anxious to have protected can be tabulated as follows:

1° Rights of recording, of making public and of broadcasting of recitations, entertainments or performances, should be granted to actors or other performers.

2° When this authorization arises out of an employment contract the contract must specify the nature, the extent and the destination of the services rendered, failing which the employers' rights become null and void.

3° Any extension by the employer, within the framework of his business enterprise, of the scope of the entertainment as defined in the contract of employment, shall give rise to an additional and appropriate remuneration to the performers. The same holds good if the employer, under his own responsibility, extends the benefit of the employment contract to a third party running a business enterprise similar to his own.

4° The employer is not entitled to extend the benefit of the employment contract to another producer whose business enterprise differs from his own, without the express consent of the performers.

5° Outside the limits of his employment contract, the performer holds the exclusive right of authorizing the exploitation of his performance under any form, technique or mode accessible to the public.

¹⁾ Voir *Droit d'Auteur*, 1959, p. 217.

6° Indépendamment des droits patrimoniaux qui leur sont reconnus, les artistes conservent le droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de leurs interprétations qui serait préjudiciable à leur réputation et à leurs intérêts artistiques.

Comme il apparaît à l'étude, ces droits ne peuvent efficacement être protégés que si cette convention internationale réglemente aussi bien les situations nationales qu'internationales.

En vous remerciant de l'attention que vous porterez à ces observations, nous vous prions d'agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de notre considération distinguée.

Le Secrétaire général: Pierre CHESNAIS

ANNEXE II

Réponse

de la Fédération internationale des musiciens ¹⁾

Messieurs,

En premier lieu, nous tenons à souligner qu'il ne faut pas croire que la FIM, par sa prise de position à l'égard du Rapport du Professeur Lyon-Caen reconnaisse que les droits des artistes exécutants qui naissent de la production d'un film doivent absolument être traités comme droits d'auteur ou même seulement comme droits voisins. A plusieurs occasions qui lui semblaient propices, la FIM a exprimé son point de vue selon lequel les droits des artistes exécutants sont des droits ayant un caractère absolument indépendant, et qui sont régis de la façon la plus adéquate dans le cadre des contrats collectifs et des lois qui se réfèrent à ceux-ci.

En raison de cette conception des choses, il n'est pas étonnant que, en vue d'une éventuelle réglementation internationale des droits des artistes exécutants, la FIM, comme la FIA et la FIAV, considère un accord dans le cadre de l'OIT comme la solution la plus avantageuse et répondant le mieux aux circonstances.

Étant donné que, dans une série de pays, il existe déjà des lois aux termes desquelles les droits des artistes exécutants sont compris dans le cadre des lois pour la protection des auteurs, nous sommes volontiers prêts à admettre que les artistes exécutants jouissent d'un droit d'auteur entièrement valable, d'un quasi-droit d'auteur, ou d'un droit désigné comme droit voisin du droit d'auteur.

Mais la FIM doit se défendre avec toute l'énergie possible pour que ces droits des auteurs — qui sont quasiment des droits d'auteurs ou des droits voisins — ne soient pas attribués à certains artistes exécutants seulement, comme par exemple aux solistes de concert ou de la scène, dirigeants et autres, tandis que les membres d'un orchestre de chambre ou d'un autre orchestre demeureraient, en raison d'une conception étroite des choses, sans obtenir la protection dont ils ont un urgent besoin. Tout en maintenant la conception des droits défendue par le Professeur Lyon-Caen, on devrait au

¹⁾ Traduit de l'allemand.

6° Independently of their lawful rights of succession, performers are entitled to take action against any distortion, mutilation or other alteration of their performances which could be prejudicial to their reputation and their artistic interests.

On examination, it will become apparent that these rights cannot be adequately protected unless this International Convention brings them under domestic as well as international jurisdiction.

In thanking you in advance for the attention you will think fit to give to our suggestions.

We remain

Yours very truly

(signed) Pierre CHESNAIS
Secretary General

ANNEX II

Reply

of the International Federation of Musicians ¹⁾

Sir,

In the first place, we would like to stress that the International Federation of Musicians, in the attitude they have adopted with regard to Professor Lyon-Caen's Report, must not be considered to have accepted that the rights of performing artists which have originated in the producing of a film, have to be treated exactly similarly to authors' rights or neighbouring rights. On several occasions which appeared to be appropriate, the Federation expressed the view that the rights of performing artists are of an absolutely independent character, and are adequately protected within the framework of collective contracts and the laws governing them.

It is therefore not surprising that, holding such views on the matter, the International Federation of Musicians (IFM), as well as the International Federation of Actors (IFA) and the International Federation of Variety Artists (IFVA), should consider that, for an ultimate international regulation of the rights of performing artists, an Agreement within the framework of the ILO would be the best solution and would fit in best with the circumstances.

As laws whereby the rights of performing artists are included within the framework of legislation for the protection of authors already exist in a number of countries, we are quite willing to accept that performing artists should benefit from valid authors' rights, or of quasi-authors' rights, or of neighbouring rights.

The IFM however, must fight with the utmost vigour so that such authors' rights — which are quasi-authors' rights or neighbouring rights — should not be bestowed solely on certain performing artists, such as, for instance, concert soloists or single performers on the stage, actor-producers and others, whilst members of concert-hall orchestras or other orchestras, remain deprived, owing to a narrow outlook, of the protection of which they have such urgent need.

¹⁾ Original text in German.

moins veiller à ce que les musiciens d'un orchestre jouissent d'une protection adéquate contre une utilisation arbitraire plus étendue de leur exécution fixée dans un film.

A ce propos, nous renvoyons à une pratique en vigueur en Finlande, où aujourd'hui encore, pour chaque film réalisé dans ce pays, auquel des musiciens ont contribué, une somme définie prélevée sur les honoraires de ces musiciens est versée à l'Union des Musiciens finnois pour lui permettre d'alléger les difficultés qui surgirent pour beaucoup d'entre eux au moment où, en raison de l'introduction du film sonore, de nombreux orchestres de cinéma se trouvèrent sans travail.

Des considérations analogues ont conduit la Norvège à édicter la loi que vous connaissez, selon laquelle l'exploitation publique de certains phonogrammes est soumise à un impôt artistique servant à alimenter un fonds d'aide aux musiciens dans le besoin.

C'est en raison de ces mêmes considérations que la FIM et la Fédération internationale de l'industrie phonographique (IFPI) ont conclu un accord aux termes duquel les producteurs de disques font participer les organisations rattachées à la FIM aux revenus qu'ils tirent de l'exploitation de leurs produits.

Sans perdre de vue ce qui a été dit jusqu'ici, nous reconnaissons que le Professeur Lyon-Caen, dans son travail fort proche de la réalité et qui prouve une connaissance minutieuse de la question, démontre de façon claire et exacte les difficultés des relations juridiques par rapport à la production et à l'exploitation des films. Tout d'abord, nous sommes d'avis, comme lui, que, dans le succès d'un film, les artistes exécutants portent une responsabilité beaucoup plus grande que ce n'est le cas pour des exécutions similaires sur la scène, au concert ou en studio. C'est pourquoi nous partageons son opinion selon laquelle il y a lieu de tenir compte de l'importance des artistes en ce qui concerne les conditions juridiques relatives à la présentation et à l'exploitation du film.

Nous partageons l'avis du Professeur Lyon-Caen et estimons que, pour une réglementation équitable des conditions juridiques dans le domaine de la production du film, il est nécessaire d'attribuer une grande importance aux contrats conclus, d'une part entre les producteurs de films, et, d'autre part, entre les auteurs et les artistes exécutants. Nous aussi reconnaissons dans de tels contrats des points de contact qui permettent d'unifier ou tout au moins de rapprocher certaines conceptions fort différentes relatives aux conditions juridiques afférentes à la production de films. La législation ultérieure dans ce domaine doit donc tendre en premier lieu à ce que les droits des artistes exécutants relatifs à un film soient clairement définis dans les contrats avec les producteurs, et à ce que les conditions d'exploitation du film soient établies par écrit.

Nous avons également lu avec intérêt la partie du Rapport dans laquelle le Professeur Lyon-Caen voit des possibilités de « droit moral » collectif. Nous nous estimerions heureux si ce point de vue trouvait également son application au travail d'ensemble de différents musiciens d'un orchestre de chambre ou de tout autre orchestre.

En résumé, nous croyons pouvoir affirmer que le Rapport du Professeur Lyon-Caen, bien que ne rencontrant pas com-

Whilst keeping to the conception of the rights of which Professor Lyon-Caen is the protagonist, it should at least be stipulated that musicians of an orchestra be adequately protected against arbitrarily extended utilization of their performance by film recordings.

In this connection, we refer back to a practice enforced in Finland where, even now, a definite sum is deducted for every film produced there in which musicians have participated, from the fees of the said musicians, and is paid into the Finnish Musicians' Union so that it may alleviate the hardships to which many of them have been faced on the introduction of sound films when cinema orchestras were out of work.

Similar considerations decided Norway to promulgate a law of which you are aware, whereby an entertainment tax is levied on the public performance of certain types of gramophone records, the proceeds of which are paid into a fund in aid of distressed musicians.

It is on the basis of these same considerations that the IFM and the International Federation of Phonographic Industries (IFPI), concluded an Agreement under the terms of which record manufacturers allow the organizations forming part of the IFM a share in the profits made by them in the sale of their wares.

Without losing sight of what has been said above, we acknowledge that, in his study which keeps very close to the facts and gives proof of a detailed knowledge of the question, Professor Lyon-Caen reveals in a clear and accurate manner the difficulties in the legal problems bearing on the producing and distributing of films. First, we are of the same opinion as himself, that the performing artists share a much greater responsibility in the success of a film than is the case for similar performers on the stage, in the concert hall, or the studio. Consequently, we share his opinion that the importance of the actors must be taken into consideration when dealing with the legal conditions involved in the presentation and the distribution of the film.

Again, we share Professor Lyon-Caen's point of view in considering that, for there to be an equitable control of the legal conditions governing film production, it is necessary to attribute great importance to the contracts concluded by film producers on the one hand, and of authors and performers on the other. We also recognize in these contracts points of contact which would allow for the unification of, or failing this, for the bringing into closer harmony of certain wide differences of outlook over the legal conditions relating to film production. Future legislation in this domain must therefore give prime importance to the clear definition of the rights of artists performing for a film in their contracts with the producers, and for the placing in writing of the conditions under which the film is to be marketed.

We have read with equal interest the part of the Report where Professor Lyon-Caen conceives the possibilities of collective "moral rights", and we would be very glad if this point of view could also be applied to the collective work of a group of musicians performing in a concert hall or any other orchestra.

plètement notre approbation, comporte tant de constatations exactes et tant d'initiatives utiles que nous ne pouvons que nous en réjouir.

En même temps, nous aimerions cependant attirer l'attention sur le fait que, après une réglementation des problèmes qui ont trait au droit d'auteur et au droit des artistes exécutants dans l'industrie du film, une série d'autres questions demeurent ouvertes, questions qui devraient également être clarifiées le plus rapidement possible. Ce sont celles des conditions juridiques des artistes exécutants par rapport à la production et à l'exploitation de films, utilisés à la télévision, de programmes de télévision filmés ou fixés de quelque autre façon, ainsi que les droits des artistes exécutants sur des porteurs de sons ou d'images qui ne sont pas des films, sur la télévision, mais qui remplissent le même but (porteurs de sons et d'images magnétiques).

En terminant, nous aimerions vous remercier de nous avoir donné l'occasion d'émettre notre opinion sur ce Rapport et nous sommes bien entendus prêts à vous fournir tous autres renseignements concernant d'éventuelles questions futures.

Veuillez agréer . . .

R. LEUZINGER

ANNEXE III

Réponse de la Fédération internationale des artistes de variétés ¹⁾

Nous reconnaissons que l'auteur de ce Rapport a entrepris l'essai difficile d'éclaircir la question des conditions juridiques dans le domaine de la production et de l'exploitation des films, question qui englobe certains artistes qui coopèrent avec les auteurs de films.

La Fédération internationale des artistes de variétés (FIAV) sait que dans la législation de divers pays, les droits des artistes exécutants sont réglementés par certaines formes ou variétés du droit d'auteur. Mais la FIAV estime au contraire que les droits des artistes exécutants appartiennent non pas au domaine du droit d'auteur mais du droit des salariés ²⁾, deux droits qui sont indépendants l'un de l'autre, raison pour laquelle ce droit des salariés, qui est un droit social et économique des artistes exécutants, devrait être protégé par une convention internationale influencée par le Bureau international du Travail et, sur le plan national, par des contrats collectifs entre les groupes d'entreprises intéressées et les associations professionnelles d'artistes exécutants. Comme on le sait, les trois fédérations internationales de musiciens (FIM), d'acteurs (FIA) et d'artistes de variétés (FIAV) poursuivent ce but depuis un certain temps déjà. Les trois fédérations mentionnées, qui représentent toutes les artistes exécutants, ne peuvent pas se contenter d'une protection accordée uniquement aux artistes dirigeants, tels que, par exemple, les chefs d'orchestre, les vedettes et solistes, mais elles estiment que tous les acteurs et musiciens doivent

In short, we feel able to affirm that, although we do not entirely subscribe to all its contents, Professor Lyon-Caen's Report contains so many correct deductions and so many useful suggestions that we can but be grateful for it.

At the same time, we would be glad to draw attention to the fact that, after regulating the problems bearing on authors' rights and the rights of artists performing in the film industry, a whole series of other questions remain to be solved, questions which should also be clarified as soon as possible. These consist in the legal conditions governing the position of performing artists in the matter of film production and distribution when applied to television, or of programmes consisting of filmed television or any other kind of recording; there are also the rights of performing artists in sound or visual recordings other than films, which are televised and thus achieve the same end (magnetic sound, and visual recorders).

In conclusion, we wish to thank you for having given us the opportunity of expressing our opinion on this Report, and we are naturally ready to supply you with further information on any future questions which may arise.

Yours sincerely

(signed) R. LEUZINGER

ANNEX III

Reply of the International Federation of Variety Artists ¹⁾

We are fully aware that the author of this Report has undertaken the difficult task of elucidating the problem of the legal conditions underlying the production and the marketing of films, a problem which affects those artists who co-operate with the authors of films.

The International Federation of Variety Artists (IFVA) is conscious of the fact that, in the legislation of various countries, the rights of performing artists are governed by certain kinds and forms of authors' rights. The International Federation considers, however, that the rights of performing artists come within the scope, not of authors' rights, but of wage-earners' rights ²⁾, the two being totally distinct from one another, and this is why these wage-earners' rights which are, in effect, the social and economic right of the performing artist, should be protected by an International Convention promoted by the International Labour Office, and, on the national level, by collective contracts between the groups of business concerns involved and the professional Associations of performing artists. It is common knowledge that the three International Federations of Musicians (IFM), of Actors (IFA), and of Variety Artists (IFVA), have been aiming at this solution for some time past. These three Federations representing all performing artists are not at all satisfied with a protection which is only extended to artists in controlling positions, such as orchestra conductors, leading actors and soloists, for they are of the opinion that all actors and musi-

¹⁾ Traduit de l'allemand.

²⁾ *Dienstnehmerrecht*.

¹⁾ Original text in German.

²⁾ *Dienstnehmerrecht*.

jouir de l'entière protection accordée par la convention, le contrat ou la loi.

Les droits des artistes exécutants en matière de cinématographie se rapportent à la production, à la représentation et à l'exploitation du film.

Nous approuvons entièrement le point de vue selon lequel la législation internationale pourrait adopter une délimitation claire pour la définition, les conditions et l'étendue des droits des artistes — y compris le droit moral — tandis que les petits détails pourraient être réglementés par des contrats pour lesquels l'élaboration de contrats modèles serait à conseiller.

Naturellement, la protection des artistes exécutants doit s'étendre — comme le demande l'auteur du Rapport — non pas seulement au film sonore, mais encore aux téléfilms et aux moyens utilisés par la télévision pour les prises de vues mécaniques et leur diffusion.

.....
Veuillez agréer...

Robert ZAGAR
Secrétaire général

.....
cians should enjoy the full protection granted by either Convention, contract or legislation.

The film rights of performing artists are linked up with the production, showing and the marketing of the film.

We thoroughly approve the view that a clear demarcation should be made by international legislation with regard to the definition of artists' rights, including their moral rights, the conditions and extent thereof, leaving the minor details to be settled by contracts, for the elaboration of which model forms of contract are recommendable.

Of course, the protection of performing artists must, according to the opinion of the author of the Report, include not only the sound film, but also telefilms as well as the techniques used in television for mechanical photographic reproduction and broadcasting.

.....
Yours very truly
(signed) Robert ZAGAR
Secretary General

ANNEXE IV

Mémoire

de l'Union européenne de radiodiffusion sur l'article 14 de la Convention de Berne

1. — Le Comité permanent de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, réuni à Genève du 18 au 23 août 1958, a recommandé au Bureau international « de prier les grandes organisations intéressées de lui faire parvenir leurs observations juridiques » au sujet des questions soulevées par le Rapport du Professeur Lyon-Caen consacré aux problèmes de la cinématographie. Invitée par le Directeur du Bureau international à lui soumettre de telles observations, l'UER saisit cette occasion pour porter à la connaissance du Bureau international et du Comité permanent certaines suggestions concernant l'article 14 de la Convention de Berne, et pour indiquer dans quel sens il lui paraît opportun de réviser à Stockholm cette disposition.

Ce faisant, l'UER entend revenir sur les opinions qu'elle avait exprimées sur le même sujet en 1954 (*Droit d'Auteur*, mai 1954, p. 81 et suiv.). A cette époque, il était encore loisible de penser que la future convention internationale des « droits voisins » pourrait être enrichie d'un chapitre traitant des droits des producteurs de films. Cet espoir s'est évanoui depuis que les deux projets de convention (Genève et Monaco) ont été volontairement limités aux droits des artistes, des fabricants de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion et que, en outre, le projet de Monaco, par une disposition rédigée à ce seul effet, retranche du domaine d'application du traité tout usage du film, quel qu'il soit. La convention des « droits voisins » ne pouvant donc plus être raisonnablement considérée comme susceptible de s'étendre aux problèmes du film, toute solution doit être recherchée dans le cadre de la Convention de Berne et de la prochaine révi-

ANNEX IV

European Broadcasting Union Memorandum on Article 14 of the Berne Convention

1. — The Permanent Committee of the International Union for the Protection of Literary and Artistic Works, meeting in Geneva from 18th to 23rd August, 1958, recommended the International Bureau "to request the major organisations concerned to forward their legal comments to it" on the subject of the matters raised in Professor Lyon-Caen's Report on cinematographic problems. Having been invited by the Director of the International Bureau to submit such observations, the EBU avails itself of this opportunity to lay before the International Bureau and the Permanent Committee certain suggestions concerning Article 14 of the Berne Convention, and to indicate the lines along which it feels it would be desirable to revise this Article in Stockholm.

In so doing the EBU intends to take back the opinions it expressed on this subject in 1954 (*Droit d'Auteur*, May 1954, p. 81 ff.). At that time there was still a chance that the future international Convention on "rights ancillary to copyright" might boast a chapter dealing with the rights of film makers. This hope has faded now that the two draft Conventions (of Geneva and Monaco) have intentionally been limited to the rights of performers, record manufacturers and broadcasting organisations and, in addition, the Monaco draft excludes all and any uses of films from the scope of the treaty, by a provision framed solely to this end. Since therefore the Convention on "ancillary rights" no longer holds out any reasonable prospect of covering film problems, one must look for the solution in the context of the Berne Convention and the forthcoming revision of that Convention. This being the case, the suggestions advanced by the EBU in 1954 with the future

sion de celle-ci. Dès lors, les suggestions que l'UER avait formulées en 1954, compte tenu de la future réglementation des « droits voisins », s'avèrent impraticables et doivent être soigneusement revues.

Le Rapport du Professeur Lyon-Caen fournit à cet égard une excellente occasion. Il cherche, lui aussi, à rajeunir et à adapter aux réalités l'article 14 de la Convention de Berne. Si les conclusions auxquelles il parvient ne paraissent pas — exception faite de celles qui se rapportent au droit moral — de nature à faire progresser la solution des problèmes qu'il dénombre avec tant de clarté, il a le mérite de rouvrir un débat qui menaçait — après que l'inquiétude suscitée par les exposés du Professeur Ulmer¹⁾ se fut apaisée — de rester en veilleuse pour ne s'animer qu'au cours de la Conférence de révision de Stockholm.

2. — L'UER souhaite que son apport au travail qui sera entrepris en vue de la révision soit aussi constructif et réaliste que possible. Elle doit donc écarter toutes les considérations qui ne servent pas directement ce but et éviter toute polémique avec les opinions qui auraient pu s'exprimer jusqu'ici sur le même sujet. En indiquant très brièvement en quoi certaines des conclusions du Professeur Lyon-Caen ne lui paraissent pas créer un terrain propice à un renouvellement du régime conventionnel de la cinématographie, l'UER croit pouvoir faire justice de certaines idées qu'il s'agit précisément de surmonter avant d'entrevoir la voie conduisant à une solution tant soit peu satisfaisante.

a) Depuis la révision de Bruxelles (1948), il est évident que le régime conventionnel s'applique aussi bien aux films de fiction qu'aux documentaires et films d'actualités, pourvu que l'on se trouve en présence d'une « œuvre ». Si certaines législations, notamment celles qui n'ont pas subi de révision depuis 1948, permettent ou consacrent une différence entre les films de fiction et les autres, ce n'est nullement parce que le texte conventionnel est imprécis, mais parce que le législateur national n'en a pas jusqu'ici tiré toutes les conclusions. En tout cas, les deux grandes lois récentes, la loi française de 1957 et le *Copyright Act* britannique de 1956, chacune à sa manière, reconnaissent la protection à toute production cinématographique. Un changement de l'article 14 est donc sur ce point superflu.

b) Les téléfilms ne sauraient être automatiquement et sans discrimination assujétis au régime de l'article 14 et déclarés « œuvres originales » au sens de l'alinéa (2). Ils consistent de plus en plus en enregistrements électroniques ou même électro-magnétiques d'une émission « vivante » et sont à un tel point réalisés par un procédé sans analogie avec celui de la cinématographie qu'il leur manque la plupart du temps l'élément essentiel à la protection, à savoir l'intervention d'une ou des personnes humaines pouvant être considérées comme auteurs. L'enregistrement de télévision est devenu aussi « impersonnel » que celui fait par le fabricant de disques. Si une émission de télévision, réalisée en direct en France, est enregistrée électriquement ou électro-magnétiquement en Grande-Bretagne, peut-être même — sous réserve

regulations of " ancillary rights " in mind have proved impracticable and need to be reviewed with some care.

The Report by Professor Lyon-Caen affords an excellent opportunity for doing so. He too is out to rejuvenate Article 14 of the Berne Convention and adapt it to the facts of modern life. Though the conclusions he reaches — with the exception of those relating to " droit moral " — are hardly calculated to bring a solution of the problems he so ably enumerates any closer, he is to be congratulated on having re-opened a discussion which — once the flurry aroused by Professor Ulmer's papers had subsided¹⁾ — bade fair to remain in a state of suspended animation, only to come to life again at the Revision Conference in Stockholm.

2. — The EBU would like to make as constructive and realistic a contribution as it can to the work undertaken with a view to this revision. It must therefore lay aside any considerations that do not conduce directly to this end and refrain from tilting at the opinions voiced on the same subject up to the present time. By indicating briefly in what respects some of Professor Lyon-Caen's conclusions do not appear to create a favourable atmosphere for renewal of the conventional provisions on cinematography, the EBU hopes to be able to dispose of certain ideas that will have to be surmounted before one can see the way to a reasonably satisfactory solution.

a) Since the Brussels revision of 1948, it is clear that the conventional provisions apply to documentaries and newsreels as well as fictional films, provided that they qualify as " works ". The fact that some copyright Acts, especially those that have not undergone revision since 1948, permit or sanction a distinction between fictional films and other films is not due to looseness in the wording of the conventional provisions, but rather to the failure of the national legislatures to draw the ultimate conclusions from them. In any event, the two major recent statutes, the French Act of 1957 and the British Copyright Act of 1956, each afford protection, though in different ways, to every cinematographic production. It is thus superfluous to change Article 14 in this respect.

b) It would never do to bring television films automatically and without discrimination within the purview of Article 14 and to declare them to be " original works " within the meaning of paragraph 2. More and more they consist of electronic or even electro-magnetic recording of a " live " show and are made by a process having so little analogy with cinematography that they are as often as not lacking in the essential condition for protection, namely the intervention of one or more physical persons who may be deemed to be their authors. The telerecording has become as " impersonal " as that made by the record manufacturer. If a television broadcast, having been transmitted " live " in France, is recorded by electronic or electro-magnetic means in Great Britain, perhaps even — depending on the contracts — un-

¹⁾ *Droit d'Auteur*, 1953, p. 97, et 1954, p. 108.

¹⁾ *Droit d'Auteur*, 1953, p. 97, and *ibid.*, 1954, p. 108.

des contrats — à l'insu des collaborateurs de l'émission, peut-on encore parler de « procédé analogue à la cinématographie » et attribuer un droit d'auteur à l'un ou l'autre de ceux qui pouvaient ne pas savoir que la bande, mise en mouvement dans un autre pays, enregistrait les impulsions électromagnétiques engendrées dans le studio d'origine?

Une extension, en quelque sorte « mécanique », de l'application de l'article 14 aux téléfilms quels qu'ils fussent serait ainsi une opération qui aboutirait à la protection de productions qui n'ont aucune analogie avec l'œuvre cinématographique et qui ne sont même pas des « œuvres » d'une autre catégorie. S'il est normal de vouloir protéger les auteurs d'œuvres préexistantes contre l'enregistrement de télévision, même électronique ou électro-magnétique, et amender en conséquence l'article 13 de la Convention (qui n'offre jusqu'ici protection que contre l'enregistrement acoustique), il est contraire au bon sens de déclarer protégés comme œuvres originales des enregistrements audio-visuels qui n'ont ni les caractéristiques particulières d'une œuvre cinématographique ni celles d'une œuvre en général.

c) La suggestion d'attribuer aux « auteurs de films » un nouveau droit de télévision ne saurait être retenue. Ce droit existe déjà à l'article 11^{bis}, selon lequel les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques jouissent du droit exclusif d'autoriser la radiodiffusion de leurs œuvres. Or, il est universellement reconnu que le terme « radiodiffusion » englobe la télévision et le terme « œuvres littéraires et artistiques » le film (cf. Bappert-Wagner, *Internationales Urheberrecht*, p. 117).

d) Il n'est pas réaliste de penser que le délai de protection des films pourrait être unifié *jure conventionis*, porté à 50 ans et compté à partir du décès du dernier survivant des auteurs. Le conflit entre les conceptions anglo-saxonne du *film copyright* et continentale du film-œuvre de collaboration rend une telle computation uniforme du délai de protection impossible.

e) A la même impossibilité se heurte l'idée d'attribuer le droit d'auteur par présomption conventionnelle à certaines personnes, dont le réalisateur et les principaux interprètes. Une fois de plus, une telle disposition n'a, même sous forme d'une présomption *juris tantum*, aucune chance d'être adoptée par des Etats dont la loi, comme celle du Royaume-Uni, accorde un *film copyright* au producteur. Au surplus, l'octroi d'un droit d'auteur aux artistes-interprètes rencontrerait la plus vive opposition des pays qui désirent réserver ce droit aux véritables créateurs, et la proposition connaîtrait le même sort que l'article 11^{quater} proposé à la Conférence de Bruxelles.

f) Rien de constructif ne semble non plus se dégager de la suggestion d'inscrire dans la Convention le principe selon lequel, sauf stipulation contraire, le contrat passé entre le producteur et les créateurs intellectuels emporte au profit du premier cession du droit de reproduction. Ce dernier droit, en effet, n'a jamais fait l'objet de litige entre créateurs et producteurs, ceux-ci ne songeant guère à commander pour un film des œuvres (musique, etc.) sans être sûrs de pouvoir les incorporer à la pellicule. La présomption, suggérée sous cette forme, n'aiderait à résoudre aucune des difficultés actuelles,

known to the people in the show, can one still speak of a "process analogous to cinematography" and accord a copyright to one or other of them, though they might not know that the tape, set in motion in another country, was recording the electro-magnetic impulses generated in the studio of origin?

What might be termed a "mechanical" extension of the scope of Article 14 to television films irrespective of their nature would have as its end result to afford protection to productions that have no comparison with a cinematographic work and that are not even "works" of some other class. While it is only normal to wish to protect authors of pre-existing works against television recording, even electronic or electro-magnetic recording, and to make the consequential amendments in Article 13 of the Convention (which hitherto gave protection only against acoustical recording), there is no sense at all in declaring that copyright subsists in audio-visual recordings as original works, when they have neither the distinctive features of a cinematographic work nor those of a work in general.

c) The suggestion of granting "film authors" a new television right cannot be entertained. This right already exists in Article 11^{bis}, whereby authors of literary and artistic works enjoy the exclusive right to authorise the broadcasting of their works. Now, it is universally admitted that the term "broadcasting" covers television, and that the expression "literary and artistic works" includes films (cf. Bappert-Wagner: *Internationales Urheberrecht*, p. 117).

d) It is unrealistic to think that the term of copyright in films could be standardised *jure conventionis*, increased to 50 years and reckoned from the death of the last surviving author. The conflict between the Anglo-Saxon conception of film copyright and the Continental conception of the film as a work of joint authorship rules out any such uniform computation of the term of protection.

e) The idea of granting the copyright by conventional presumption to certain persons, including the director and the leading players, runs up against the same conflicting approach. Once again a provision of this nature, even in the form of a presumption *juris tantum*, has no hope of being adopted by States where the Act gives a film copyright to the film maker, as in the United Kingdom. Moreover, giving a copyright to performers would meet with the fiercest opposition from countries that desire to keep copyright for those who really create something, and the proposal would suffer the same fate as Article 11^{quater} which was proposed to the Brussels Conference.

f) There would not seem to be anything very constructive either in the suggestion to write the principle into the Convention that, unless otherwise stipulated, a contract between the film maker and the intellectual creators implies the assignment of the right of reproduction to the former. The right of reproduction has never been in dispute between authors and film makers, as the latter are not likely to commission works (e.g. music) for a film unless they are sure they can put it into the film. The presumption in the form suggested would not help to overcome any of the present

qui concernent avant tout le droit de présentation publique et de télévision.

g) Stipuler en outre, dans la Convention, que le contrat comporte l'engagement de la part de l'auteur de ne pas faire obstacle à la projection du film pourvu que les exploitants de salles aient obtenu de lui-même ou de son mandataire l'autorisation nécessaire à cet effet, équivaldrait à une sorte de « condition potestative » puisqu'il dépend entièrement du bon vouloir de l'auteur d'accorder ou de refuser à l'exploitant l'autorisation de présenter le film.

h) Enfin, une refonte de l'article 14, comportant option entre deux textes, l'un fondé sur l'idée du producteur-auteur et l'autre sur celle de l'auteur-créateur, n'aurait d'autre conséquence que de cristalliser une fois pour toutes le divorce entre deux conceptions opposées, divorce pour l'instant masqué par la rédaction « neutre » de l'alinéa (2). Il est d'ailleurs difficile de s'imaginer que la Convention de Berne puisse — chose sans précédent — porter sur un point particulier, et important entre tous, une rédaction double, engendrer ainsi des « Unions restreintes » et créer de la sorte une situation susceptible de conduire à un démembrement de l'Union. Ce serait en revenir, en fait, à l'époque heureusement révolue où l'usage des diverses réserves permises avait pour effet d'établir un réseau de rapports bilatéraux et multilatéraux extrêmement complexe et d'une application pratique plus que difficile.

3. — Nous pensons donc qu'aucune des suggestions mentionnées, présentées dans le Rapport du Professeur Lyon-Caen, si ingénieuses qu'elles fussent, ne conduiraient au but recherché. Or, quel est ce but?

La production moderne de films, quelle qu'en soit la destination, est devenue une affaire engloutissant des capitaux très considérables. La réalisation d'aucun autre produit incorporant des œuvres intellectuelles — livre, disque, partition, voire construction — ne requiert une mise de fonds semblable et ne connaît en même temps un sort aussi aléatoire. Depuis que les cachets des vedettes se chiffrent par millions, que les réalisateurs de renom exigent des sommes sans mesure avec celles du théâtre, depuis que le public demande la couleur et le relief, le film absorbe des fortunes que l'Etat est souvent appelé à avancer. Cependant, les droits sur le film sont la plupart du temps éparpillés, les contrats de production, résultat des rapports de forces en présence, ne comportent pas souvent toutes les cessions nécessaires, et l'exploitation du film, seule source de revenus pour les producteurs, reste précaire.

Cette situation existe non seulement dans le domaine du film cinématographique *sensu stricto*, mais aussi et *a fortiori* dans celui du film de télévision. Toutefois, à la différence du film destiné aux salles obscures, les ressources de récupération des frais investis sont *a priori* plus restreintes en télévision. Avec, en règle générale, un seul organisme de télévision par pays, le film de télévision est réduit à chercher son amortissement dans les pays étrangers, où du reste il ne peut non plus « passer » plus d'une fois à l'intention du même public. L'exploitation internationale est donc pour le film de télévision l'unique moyen de faire rentrer dans les caisses de

difficulties, which relate primarily to the television rights and the performing rights.

g) To further stipulate in the Convention that the contract carries an undertaking by the author not to obstruct the exhibition of the film provided that the cinema exhibitors have obtained the required authorisation from himself or his agents would be equivalent to a kind of potestative condition, since the author can suit himself whether to grant or to refuse the exhibitor permission to show the film.

h) Lastly, a re-casting of Article 14 with an option of two different texts, one based on the idea of the film maker as author and the other on that of the author-creator, would only have the result of crystallising once and for all the dichotomy between the opposing concepts, a dichotomy that is obscured for the nonce by the “non-committal” wording of paragraph 2. Anyway, it is difficult to imagine that the Berne Convention could adopt the unprecedented device of having alternative texts on a particular (and supremely important) point, thus spawning “little Unions” and thereby creating a situation that might lead to a break-up of the Union. It would in fact be reverting to the fortunately bygone times when recourse to the various permissible reservations had the effect of creating a network of extremely complex bilateral and multilateral relations that turned out to be, to put it mildly, difficult to apply in practice.

3. — We think, therefore, that none of the above-mentioned suggestions in Professor Lyon-Caen's Report, ingenious though they be, would lead us to the goal. But what is that goal?

Film making for any purpose nowadays has become “big business”, and it swallows up an immense amount of money. There is not another product — be it book, record, musical score or even a construction — that requires so great an initial outlay or is such a risky venture. Now that the fees for film stars run into millions, now that noted directors demand remuneration out of all proportion with their counterparts in the living theatre, and now that the public clamours for colour and three-dimensional relief, films absorb a fortune which the Government often has to advance. Yet the rights in the film are as often as not scattered among a multiplicity of holders, the production contracts as the resultant of the forces bearing on the point, frequently do not procure all the necessary assignments, and the exhibition of the film, the producers' sole source of revenue, remains a touch-and-go business.

This position obtains not only in the field of cinematograph films *stricto sensu*, but also and *a fortiori* in the field of television films. The latter differ, however, from films intended for showing in cinemas in that there are by definition fewer opportunities of securing a return on the investment in television. With only one television organisation in each country as a rule the television film is reduced to looking to foreign countries to recoup the outlay, and even in those countries it cannot be “run” more than once for any given audience. For a television film, international exhibition is therefore the only means the originating organisation has

l'organisme d'origine une partie des capitaux engagés. Or, cette exploitation est actuellement entravée par les divergences qui existent de pays à pays entre les régimes nationaux du film. Non seulement que ce dernier peut, par l'application du principe d'assimilation (art. 4, al. 1, de la Convention) être une « œuvre originale » dans le pays d'importation sans l'être dans celui d'origine, mais il peut aussi, en raison du même principe, changer d'auteurs au gré des législations des pays où il est utilisé. Rien d'analogue ne se produit pour d'autres productions intellectuelles. L'écrivain, le poète, le dramaturge, le compositeur sont « auteurs » dans tous les pays unionistes et protégés comme tels par des dispositions plus ou moins identiques. Mais le film en général — et le film de télévision en particulier, sans doute le *corpus mechanicum* le dernier en date — n'a pas cette stabilité juridique et son exploitation internationale ne s'accompagne pas de la sécurité légale indispensable.

Il serait fastidieux pour le lecteur du présent memorandum de retrouver ici de nouveau tous les arguments sur lesquels s'appuie notre affirmation. Un bref résumé suffira. Il est interdit de s'attendre à ce que l'organisme de télévision, d'ordinaire alimenté par des deniers publics et responsable vis-à-vis de l'Etat de sa gestion, se fasse céder par tous les collaborateurs de son film, des auteurs traditionnels jusqu'aux figurants, du réalisateur jusqu'au monteur et du cameraman jusqu'à l'opérateur de l'éclairage, les droits d'auteur potentiels et hypothétiques que ces personnes, sans en être investies dans le pays de production, pourraient éventuellement se faire reconnaître par les tribunaux de l'un ou de l'autre des pays d'importation, d'ailleurs souvent non spécifiés à l'avance. Pour acquérir tous ces droits possibles et nullement certains, l'organisme de télévision producteur devrait disposer pour chaque film des sommes qui ne sont pas à sa portée — car il est en règle générale un service public — il devrait connaître à l'avance tous les pays où son film pourra être exploité, être familiarisé avec le droit interne de ces pays et, éventuellement, courir le risque d'acquérir des droits soit inexistant, soit en vigueur dans un pays où le film ne sera pas exporté. Pareille utilisation de l'argent provenant des licences ne saurait être admise par les autorités publiques auxquelles l'organisme producteur doit rendre compte de sa gestion. Cependant, dans la situation actuelle, seule une telle politique financière donnerait la certitude que, réserve faite du droit moral, le film pourra être internationalement exploité sans entraves.

Enfermés, en ce qui concerne leur organisme national de télévision, dans le choix entre l'abandon d'une exploitation rationnelle des films de télévision et l'acquisition des droits éventuellement inutiles ou même inexistant, certains Etats se sont tournés vers le Conseil de l'Europe et ont fini par signer un Arrangement destiné à pallier quelques-unes des difficultés signalées et à intensifier l'échange de programmes de télévision au moyen de films. Ce traité, publié, ensemble avec les passages essentiels de son exposé des motifs et un commentaire, dans le *Droit d'Auteur* de mars 1959, n'a pas besoin d'être examiné plus en détail. Il suffit d'en retenir un aspect: il dénote la volonté des Etats de chercher des solutions immédiates à un problème qui les préoccupe, en atten-

of getting back part of the capital tied up in the film; yet such exhibition is hobbled at the present time by the existing divergencies between the domestic legislation on films in the various countries. Through the operation of the principle of national treatment (cf. Article 4 [1] of the Convention) a film may not only be an "original work" in the importing country when it is not one in the country of origin; it may also, by virtue of the same principle, change authors to suit the mood of the copyright Acts in the several countries in which it is shown. Nothing of a like nature occurs with other intellectual productions. The writer, the poet, the dramatist and the composer rank as "authors" in all the countries of the Union, and are protected as such by legal provisions that are substantially identical. Yet films in general — and television films in particular, these being probably the latest *corpus mechanicum* to appear — lack this established status in law, and their exhibition on the international level is not surrounded by the requisite legal security.

It would be tedious for the reader of this memorandum to rehearse all the arguments on which this assertion is founded. A brief summary must suffice. It cannot be expected that the television organisation, which is usually supported out of public funds and is answerable for its stewardship to the State, could secure from all the persons connected with its film, from the conventional authors down to the extras, from director down to stage handyman, and from cameraman down to the set electrician, the assignment of all the potential and hypothetical copyrights which these persons do not possess in the country of origin but might conceivably be accorded by the courts in one or other of the importing countries, which by the way are often not known in advance. To buy up all these possible — albeit highly improbable — rights, the television organisation making the film would need an amount of money which, as a public service (the usual case), it simply cannot lay hands upon; it would have to know beforehand all the countries that will take its film; it would have to be well versed in the domestic law of all these countries, and run the risk withal of paying good money either for rights that do not exist or for rights that obtain only in countries to which the film is not exported. Such squandering of licence revenue could never for a moment be countenanced by the public authorities to which the producing organisation is answerable for its stewardship. Yet, as things stand at present, only a financial policy of this sort would give any assurance that, "droit moral" apart, the film could be shown abroad without any trouble.

Several countries, seeing their national television organisations forced to choose between giving up the idea of marketing their films efficiently and buying up a lot of rights that might be no good to them or even non-existent, looked to the Council of Europe for help and ended up by signing an Agreement designed to mitigate some of the difficulties mentioned above and to promote programme exchanges on film. This treaty, which has been published together with the more important parts of the explanatory memorandum and a commentary in *Droit d'Auteur* (March 1959), does not call for more detailed comment. But there is one quite significant thing about this Agreement: it shows that governments

dant la prochaine révision de la Convention de Berne. Il ne dépend que de cette dernière de donner à l'article 14 une telle rédaction que l'Arrangement européen devienne à l'avenir superflu, pour autant qu'il s'applique à des « œuvres cinématographiques ».

4. — On est ainsi amené à se poser la question de savoir comment l'article 14 pourrait être amendé. Mais avant d'essayer d'y répondre, il convient de préciser les contours de la question.

La révision envisagée n'a pas à porter sur la protection des œuvres préexistantes. Celle-ci est pleinement assurée par les alinéas (1), (3) et (4) de l'article 14, bien qu'il n'y ait pas d'unanimité parfaite quant à la notion d'œuvre préexistante. Si l'on s'accorde sans doute pour dire que, d'une part, l'œuvre (roman, nouvelle, pièce de théâtre) d'où le film est tiré préexiste à ce dernier et que, d'autre part, les prestations du réalisateur, du cameraman, des vedettes, du chef monteur, etc. ne se manifestent qu'en cours de réalisation et ne peuvent donc avoir d'existence antérieure, les doutes subsistent dans la doctrine, la jurisprudence et même dans la législation sur la nature du scénario, du dialogue et, le cas échéant, de la musique spécialement composée pour le film. S'agit-il ou non, pour ces trois contributions, d'œuvres préexistantes visées par l'article 14, alinéas (1), (3) et (4), ou plutôt d'apports incorporés dans le film au point de les priver de leur existence autonome? Pour la musique, même spécialement composée en vue d'un film, voire écrite en fonction de la bande visuelle de celui-ci, on peut encore soutenir que, en règle générale, susceptible qu'elle est d'une exécution indépendante, elle peut être ajoutée sur la liste des œuvres préexistantes. Mais au sujet du scénario et du dialogue, l'incertitude est complète et la réponse peut varier de film à film. Le législateur français l'a bien reconnu, qui envisage, à l'article 14 de la loi du 11 mars 1957, le scénario comme œuvre incorporée au film, mais qui admet en même temps que celui-ci puisse, par rapport au film, être dans la position d'une œuvre préexistante.

Quoi qu'il en soit, il est impensable que la Convention puisse réellement définir, par un catalogue établi *jure conventionis*, les œuvres préexistantes. La flexibilité actuelle doit à cet égard être maintenue, pour permettre au juge de statuer librement dans chaque cas d'espèce.

La même souplesse, pour d'autres raisons, s'impose quant à l'identification des auteurs du film eux-mêmes. L'article 14, alinéa (2), ne précise pas qui doit être considéré comme auteur du film-œuvre originale. Cette situation dure depuis la Conférence de Berlin (1908) et a eu pour conséquence un développement asymétrique des législations nationales. Il est assurément trop tard de vouloir ramener celles-ci à un dénominateur commun. Le Royaume-Uni n'abandonnera pas sa conception du *film copyright*, octroyé à titre originaire au producteur, et n'admettra pas un droit d'auteur dans le chef des personnes n'ayant pas créé d'œuvres préexistantes d'où le film a été tiré. La France, de son côté, ne se départira pas de la notion film-œuvre de collaboration et n'accordera aucun droit originaire au producteur-personne morale. Bien qu'il existe entre ces deux positions extrêmes des situations

are determined to seek immediate solutions for a troublesome problem, pending revision of the Berne Convention. It is up to the latter to word Article 14 in such a way that the European Agreement is rendered superfluous in so far as it relates to "works of cinematography".

4. — This brings up the question of how Article 14 might be amended; but before trying to answer it one should define the issues involved.

The revision in prospect does not need to deal with the protection of pre-existing works. This is fully taken care of by paragraphs (1), (3) and (4) of Article 14, though not everyone agrees as to what is meant by a pre-existing work. While it will probably not be contested firstly that the work (novel, short story, play, etc.) from which the film is derived is pre-existent to the latter, and secondly that the contributions of the director, the cameraman, the stars, the chief cutter, etc. take shape only as the work proceeds and can therefore have no previous existence, doubts persist among the legal writers, in the authorities and even in the copyright laws as to the nature of the scenario, the dialogue and, where applicable, the music specially composed for the film. Do these three contributions rank as pre-existing works to which paragraphs (1), (3) and (4) of Article 14 apply, or are they not rather contributions so intimately woven into the film that they lose their separate identity? As regards the music, even when specially written for a film, not to say tailored to the visual sequences, it can still be argued that it may as a rule be added to the list of pre-existing works, being capable of being performed independently. But as regards the scenario and the script there is complete uncertainty and the answer may vary from one film to another. This fact was clearly recognised by the French Act of 11th March, 1957, Article 14 of which contemplates the scenario as being a work embodied in the film; but it admits at the same time that the scenario may be in the position of a pre-existing work in respect to the film.

However this may be, it is vain to think that the Convention could really define pre-existing works by means of a list drawn up *jure conventionis*. The present flexibility on this point must be preserved, in order to enable the courts to decide each individual case on its merits alone.

The same flexibility, for other reasons, is imperative in regard to the designation of the authors of the film themselves. Article 14 (2) does not state who should be deemed to be the author of the film considered as an original work. This situation has existed ever since the Berlin Conference (1908), and it has resulted in the domestic copyright laws developing along divergent lines. It is certainly too late to try to find a common denominator for them. The United Kingdom will not give up its concept of film copyright, vesting *ab initio* in the film maker, and it will not go along with the idea of a copyright vesting in persons who have not created pre-existing works from which the film was taken. France, for her part, will not relinquish the "work-of-joint-authorship" approach and will not grant any right originating in a corporate film maker. Although there are grada-

intermédiaires (Autriche, Italie), il n'est pas permis d'espérer que la Conférence de Stockholm trouvera l'unanimité nécessaire à l'identification du ou des auteurs de film *jure conventionis*, même sous forme d'une présomption *juris tantum*.

Ainsi posé, le problème paraît donc insoluble et rien ne semble arrêter la progression du développement dissymétrique des législations nationales. Il convient en conséquence d'examiner si une solution, du moins partielle, ne doit être recherchée dans une autre direction.

5. — Comme il vient d'être exposé, on prend pour point de départ le double fait qu'un catalogue des œuvres préexistantes ne saurait être dressé dans la Convention, la situation pouvant varier d'un film à l'autre, et qu'il ne serait pas davantage possible d'y indiquer, fût-ce présomptivement, le ou les auteurs du film, les législations nationales étant à cet égard déjà trop éloignées les unes des autres. Pourtant, afin d'assurer au film une sécurité d'exploitation et afin de le soustraire à l'application du principe de l'assimilation qui lui imprime une physionomie juridique au gré de la loi du pays d'importation, il importe de le doter, à l'intérieur de l'article 14, d'un régime juridique uniforme et autant que de besoin insensible aux variations du droit interne. Nous croyons que c'est en agissant sur l'exercice des droits plutôt que sur leur titularité originaire que le moyen d'ohvier aux présentes difficultés peut être découvert.

6. — Sous cet angle, une première solution se présente immédiatement à l'esprit. L'article 14, tout en maintenant la protection actuelle des œuvres préexistantes sans en dresser une liste (alinéa 1), et tout en déclarant protéger le film au titre d'une œuvre originale sans en désigner le ou les auteurs (alinéa 2), confierait *jure conventionis* au producteur l'exercice des droits d'auteur de la première et de la seconde catégories, dans la mesure où ils sont nécessaires à l'exploitation du film en salle et à la télévision. Seraient exclues de cette *cessio legis* les adaptations visées à l'article 14, alinéa (3), qui demeureraient sous l'empire du droit privatif de leurs titulaires originaires.

Une telle construction serait voisine du régime en vigueur en Autriche et en Italie. Il est également permis de penser qu'elle ne rencontrerait pas trop d'opposition du côté du Royaume-Uni puisque, selon la nouvelle loi britannique, le producteur est non seulement l'unique titulaire du *film copyright* mais aussi, en vertu de la section 4, du droit d'auteur sur les photographies et du droit sur d'autres œuvres si celles-ci ont été réalisées dans le cadre d'un contrat de louage de services. Quant au droit interne allemand, les difficultés ne seraient pas non plus insurmontables, si tant est que le futur projet de loi sur le droit d'auteur ne s'éloignera pas trop, sur ce point, du *Referentenentwurf* de 1954.

C'est surtout du point de vue de la France et des lois s'inspirant de la doctrine française que la solution de la cession légale pourrait paraître inacceptable. Certes, il serait encore possible d'atténuer celle-ci par une exception faite au profit du compositeur de la musique de film, qui pour-

tions between these two extreme positions (e. g. in Austria and in Italy), there is not a hope that the Stockholm Conference will attain the necessary unanimity to designate the author or authors of the film *jure conventionis*, even in the form of a presumption *juris tantum*.

Stated in this way, the problem seems insoluble and one might think that nothing could halt the further development of national legislation along asymmetrical lines. Accordingly it must be seen whether some other avenue might not afford at least a partial solution.

5. — As has been pointed out above, the inquiry must proceed from the twofold fact that *a*) a list of pre-existing works could not be drawn up in the Convention, as the situation may vary from one film to the next, and *b*) it would be equally impossible to designate the author or authors of the film therein, even by way of a presumption, since the copyright Acts in the various countries are already too far removed from one another. Nevertheless, in order to safeguard the commercial use of the film and in order to withdraw it from the operation of the principle of national treatment which imparts to it a legal status that fluctuates with the law in the importing country, it is important that there should be something in Article 14 ensuring that it is governed by rules of law that are uniform and sufficiently unaffected by variations in domestic law. We believe that the way to obviate the present difficulties is to insist upon the *exercise* of the rights rather than upon the quarter in which they arise.

6. — This approach will immediately suggest the beginnings of a solution to the reader. Article 14, while preserving the existing protection for pre-existing works without listing them (paragraph 1), and while declaring that films are protected as original works without designating their author or authors (paragraph 2), could invest the film maker *jure conventionis* with the exercise of copyrights in the first and second categories in so far as they are necessary for the showing of the film in cinemas or on the television. This *cessio legis* would not apply to the adaptations referred to in Article 14, paragraph (3), which would remain subject to the exclusive right of their original proprietors.

Such a construction would be akin to the prevailing system in Austria and in Italy. The portents are that it would not encounter much opposition from the United Kingdom either, since the new British Copyright Act makes the film maker not only the sole owner of the film copyright but also, pursuant to Section 4, the sole owner of copyright in the photographs and in other works if such works were made under a contract of service or apprenticeship. In the case of German domestic law the difficulties should likewise not be insurmountable, so long as the future copyright bill does not depart too far from the 1954 *Referentenentwurf* on this point.

It is mainly from the viewpoint of France and other laws influenced by French legal thinking that the course of a statutory assignment might be found unacceptable. Naturally it would be possible to water it down a little by making an exception as regards the composer of the film music, since

rait, sans grand danger pour l'exploitation, échapper à l'emprise de la cession et conserver la disposition directe de son droit d'exécution publique, en l'exerçant soit directement, soit par le truchement d'une société d'auteurs. Mais l'obstacle principal à l'acceptation par la France ne serait pas encore écarté. La loi française du 11 mars 1957 admet, il est vrai, la cession au profit du producteur du droit exclusif d'exploitation, réserve faite de celui du compositeur; elle le fait toutefois non pas sous forme d'une *cessio legis* mais d'une présomption *juris tantum*. « Sauf clause contraire », dit l'article 17, le contrat entre producteur et auteurs de l'œuvre cinématographique emporte cession du droit exclusif d'exploitation. Si l'on veut réunir le maximum de chances en faveur de l'unanimité à la Conférence de révision pour un nouveau texte de l'article 14, il faut dûment tenir compte du point de vue dont la nouvelle loi française est l'expression la plus représentative.

7. — Ou en arrive ainsi à la construction suivante: l'article 14, par ailleurs conservé dans sa rédaction actuelle, serait assorti d'une disposition complémentaire aux termes de laquelle, *sauf stipulation contraire, le producteur exercerait les droits d'auteur nécessaires à l'exploitation cinématographique et télévisuelle du film, exception faite du droit de perception pour les compositions musicales, avec ou sans paroles, incorporées au film*. Simple présomption *juris tantum*, que le contrat pourrait écarter, mais néanmoins un moyen de doter le film, dans la mesure où les législations cristallisées le permettent encore, d'une certaine stabilité juridique et d'une continuité d'exploitation tant soit peu satisfaisante.

Une telle disposition ne serait pas sans précédent international. Elle est, en effet, très voisine de l'article 1^{er} de l'Arrangement européen rappelé ci-dessus, d'ailleurs signé sans réserve de ratification précisément par les États qui symbolisent en quelque sorte les deux extrêmes législatifs, la France et le Royaume-Uni. C'est dire que la présomption proposée peut être conciliée avec ces deux systèmes les plus opposés l'un à l'autre, et donc *a fortiori* avec les systèmes intermédiaires, tels l'autrichien ou l'italien. Certes, la formule n'est pas idéale, elle laisse sans doute place aux dérogations contractuelles, mais elle semble constituer un maximum encore compatible avec le principe d'unanimité de l'article 24 de la Convention. Elle marque aussi un certain progrès sur l'Arrangement européen qui, dans la mesure où il s'applique à des films de télévision-œuvres cinématographiques, n'aurait du reste plus de raison d'être. Ce dernier, en effet, soustrait à la présomption les œuvres préexistantes, alors que la disposition proposée les englobe, exception faite du droit du compositeur de percevoir les redevances d'exécution publique.

Une clause de cette nature ajoutée à l'article 14 aurait aussi l'avantage de généraliser les règles actuellement en vigueur pour les films de télévision et de rétablir l'unité du régime international en matière de films considérés comme œuvres cinématographiques. L'« Union restreinte » créée par l'Arrangement ne s'imposerait plus, ce dont le Comité d'experts du Conseil de l'Europe était bien conscient lorsqu'il

it would not greatly jeopardise sales and rentals if the assignment was not binding on him and if he was allowed to keep the performing rights under his own control, exercising them either in person or through the intermediary of an authors' society. But even then the chief obstacle to acceptance by France would not have been removed. Admittedly the French Act of 11th March, 1957, makes provision for assignment of the exclusive right of exploitation (except that of the composer) to the film maker, but it does so not by way of a *cessio legis* but rather by a presumption *juris tantum*. "Unless otherwise stipulated", says Section 17, the contract between the film maker and the authors of a cinematographic work carries assignment of the exclusive right of exploitation. If it is desired to have all the chances on the side of unanimity at the Revision Conference on a new version of Article 14, due regard must be paid to a viewpoint of which the recent French Act is the most representative expression.

7. — We thus arrive at the following solution: Article 14, the wording of which would otherwise remain unchanged, would comprise an additional provision whereby, *unless otherwise stipulated, the film maker would exercise the copyrights required for the exhibition of the film in cinemas and on television, except for the right to collect performing fees for the musical compositions, with or without words, which may be incorporated into the film*. This is a mere presumption *juris tantum* which the contract can set aside, but it is nevertheless a method of giving the film a certain legal stability and a fairly satisfactory continuity of exhibition — at any rate, as much as the already crystallised copyright Acts will allow.

A provision of this type would not be without a precedent in international affairs, for it is not unlike Article 1 of the European Agreement referred to above, which incidentally has been signed unconditionally (i. e. not subject to ratification) by the very States which are at the opposite legislative poles, namely France and the United Kingdom. This only goes to show how well the proposed presumption can be reconciled with the two systems that are farthest apart, and hence *a fortiori* with all the systems in between, such as the Austrian or Italian systems. Granted, the formula is not without its faults, for it of course leaves room for contractual waivers, but it seems to represent the maximum that is still compatible with the principle of unanimity in Article 24 of the Convention. It also represents a certain improvement on the European Agreement, which, in so far as it applies to television films that rank as cinematographic works, would in fact be shorn of its *raison d'être*, because the latter Agreement excludes pre-existing works from the presumption, whereas the proposed provision covers them all with the exception of the composer's right to collect performing fees.

The addition of a clause along these lines to Article 14 would have the further advantage of giving world-wide currency to the rules now in force for television films and of restoring international unity of treatment for films considered to be cinematographic works. The "little Union" set up by the Agreement would no longer be required, a fact which was present in the minds of the Committee of Experts of the

notait dans son Rapport général que « le Comité des Ministres du Conseil de l'Europe pourrait reconsidérer l'Arrangement après la révision de la Convention de Berne ».

8. — La proposition avancée au point 7 ci-dessus, du fait de porter sur l'exercice du droit et non pas sur la titularité de celui-ci, n'affecte pas en elle-même le droit moral. Du moment, en effet, que des personnes physiques peuvent demeurer co-auteurs du film et que seul l'exercice de leurs droits est réglementé *jure conventionis*, elles conservent le droit moral sur le film, droit considéré d'ailleurs comme incessible. Elles peuvent donc le faire valoir, éventuellement d'une manière abusive et néanmoins gravement préjudiciable au producteur, par la suspension de l'exploitation qu'elles sont susceptibles de provoquer.

Le Professeur Lyon-Caen indique très pertinemment comment les législateurs français et italien ont réglé la question, et il suggère que l'article 6^{bis} de la Convention subisse des modifications dans le même sens. Sur ce terrain, ses propositions ne peuvent qu'être soutenues. Il serait souhaitable qu'en matière de films, on trace une ligne entre la période précédant son achèvement et celle qui le suit. Le film une fois terminé — par exemple par l'établissement de la première « copie standard » approuvée par le producteur et les principaux collaborateurs — le droit moral devrait être limité au droit à la paternité et au respect de l'œuvre cinématographique. Ainsi circonscrit, le droit moral ne saurait, après l'achèvement du film, être utilisé indûment et donner lieu à de longs arrêts dans l'exploitation, pourvu que le générique soit conforme aux contrats de production et qu'aucune pellicule différente de la « copie standard » ne soit mise en circulation ou, à l'origine conforme, manipulée en cours d'exploitation.

Ces propositions, appuyées par des précédents législatifs, n'ont rien qui puisse choquer les Etats unionistes et pourraient sans doute faire l'unanimité à la Conférence diplomatique de révision.

Elles forment, avec celles faites au point 7 ci-dessus, une partie des suggestions que l'Union européenne de radiodiffusion croit pouvoir faire à ce stade au sujet de l'article 14 de la Convention d'Union. Certes, ces suggestions sont encore assez éloignées de la solution efficace que l'UER désirerait voir aboutir et qui ne sera atteinte que le jour où l'on se résoudra à centraliser *jure conventionis*, entre les mains du producteur, les droits d'exploitation du film, soit à titre original, soit par la présomption de cession *juris et de jure*. Mais, cette réserve faite, l'UER a voulu pour le moment situer ses propositions au niveau des législations unionistes en vigueur, pour leur conserver un caractère réaliste et acceptable par tous les Etats de l'Union.

Il s'ensuit que ces propositions pourraient être amendées si, d'ici la Conférence de Stockholm, les législations nationales avaient évolué dans un sens favorable à une réglementation conventionnelle plus satisfaisante ou si les suggestions

Council of Europe when it observed in its General Report that "the Council of Ministers of the Council of Europe could reconsider the Agreement after the revision of the Berne Convention".

8. — Owing to the fact that it relates to the exercise of copyright and not to the ownership of copyright, the proposal put forward in Section 7 above does not of itself affect "droit moral". After all, so long as individuals may remain joint authors of the film and so long as only the exercise of their rights is regulated *jure conventionis*, they can keep the "droit moral" in the film, a right, moreover, which is regarded as non-transferable. They can therefore assert it, conceivably in an improper manner, and in any event to the serious detriment of the film maker on account of the suspension of performances that they are liable to cause.

Professor Lyon-Caen very aptly indicates how the legislative bodies in France and Italy have dealt with the matter, and suggests that Article 6^{bis} of the Convention should be modified along the same lines. In this field one can only support his proposals. It would be desirable in the case of films to draw a line between the period up to their completion and the period that follows. Once the film is finished — e.g. upon the production of the first "standard copy" approved by the producer and the chief associates — "droit moral" should be confined to the right to paternity and the right to have the cinematographic work untampered with. Thus limited, "droit moral" could not be invoked improperly after completion of the film and give rise to long hold-ups in its commercial use, provided that the credit titles are in accordance with the production contracts and that no reel other than a "standard copy" is distributed or that no originally "standard copy" is tinkered about with in the course of exhibition.

These proposals, backed by legislative precedents, contain nothing that is likely to startle the countries of the Union, and would probably command a unanimous vote at the Diplomatic Conference to revise the Berne Convention.

These and the proposals under Section 7 above are some of the suggestions which the European Broadcasting Union ventures to make on Article 14 of the Berne Convention at this stage of the proceedings. There is no denying that they are still a far cry from the efficacious solution which the EBU would like to see adopted, but this solution will only be achieved when the States make up their minds to centralise all the rights of exploitation in the film in the hands of the film maker, either by making him the first owner of the copyright or by creating a presumption of a *cessio juris et de jure*. With this reservation, it has been the aim of the EBU to keep its proposals within the law now in force in the countries of the Union, the idea being to make them as realistic as possible and acceptable to all the countries of the Union.

It follows, therefore, that these proposals are susceptible of amendment, should the internal legislation of the various countries evolve between now and the Stockholm Conference in a direction conducive to a more satisfactory regulation of

faites par les Gouvernements en vue de la révision justifiaient que l'UER changeât d'attitude.

Eu égard à ces dernières remarques, les propositions présentées par l'UER ci-dessus ne sauraient être considérées autrement que comme provisoires.

(A suivre)

the matter in the Convention, or should the governments put forward suggestions that justify a change of attitude on the part of the EBU.

Bearing these closing remarks in mind, the proposals presented by the EBU in this document should only be regarded as being of a provisional nature.

(To be continued)

Nécrologie

Tullio Ascarelli

Le 20 novembre 1959, pour accomplir certains de mes travaux, j'écoutais les débats, enregistrés sur magnétophone, qui ont eu lieu au sein de la Commission IV de la Conférence diplomatique de Lisbonne (octobre 1958). Immédiatement, je reconnus, parmi tant d'autres, la voix au timbre clair et au rythme régulier si caractéristique de l'éminent professeur Tullio Ascarelli. J'ignorais que le jour même, il était à jamais enlevé à l'affection de sa famille, de ses amis, de ses collègues et admirateurs tant italiens qu'étrangers.

Cette douloureuse coïncidence me rendit sa fin cruelle encore plus pénible, car elle soulignait le lien existant entre la vie matérielle et l'œuvre intellectuelle de l'homme.

Tullio Ascarelli, né à Rome en 1903, fils de l'éminent professeur de médecine légale Attilio Ascarelli, acquit une renommée internationale en tant que spécialiste de droit commercial, de brillant avocat et de professeur des plus anciennes universités italiennes.

Tout d'abord professeur de droit commercial aux universités de Messine et de Parme, il ne tarda pas à être appelé à occuper la même chaire aux universités de Padoue et de Bologne. Bien que de plus en plus apprécié dans son pays, le professeur Ascarelli, doué d'une forte personnalité et parlant couramment plusieurs langues, n'hésita pas, en 1938, à traverser l'océan lorsqu'il fut appelé à l'université de Saint-Paul au Brésil.

Après la seconde guerre mondiale, il revint dans sa patrie afin d'occuper à nouveau la chaire de droit industriel à l'université de Rome.

Sa mort prématurée mit fin à une brillante carrière universitaire qu'il a achevée comme titulaire d'une des chaires de droit commercial les plus enviées, celle de l'université de Rome.

En reconnaissance de ses mérites scientifiques, il fut nommé docteur *honoris causa* des universités brésiliennes de Saint-Paul et de Porto Allegre, de l'université de Santiago du Chili et de plusieurs universités belges. Il était membre de l'*Accademia dei Lincei* et membre honoraire de l'Association des Avocats du Mexique et de la *Society for International Law*.

Son séjour dans le Nouveau Monde accrut son intérêt pour l'étude du droit comparé, particulièrement en ce qui concerne son interprétation.

L'important ouvrage en matière de droit commercial, qu'il publia en 1955, comporte une étude de haute valeur sur la théorie de l'entreprise et des entrepreneurs, qui fait suite à une introduction particulièrement intéressante sur l'histoire du droit commercial.

En outre, il écrivit d'innombrables études et notes sur les arrêts rendus par diverses Cours de justice italiennes.

Nous nous bornerons à citer, parmi sa vaste production scientifique, les cinq volumes suivants: *In tema di contratti*, *In tema di società*, *In tema di moneta*, *In tema d'interpretazione e di diritto comparato*¹⁾ et *Saggi di diritto commerciale*²⁾.

Au cours de ces dernières années, le professeur Ascarelli consacra plus particulièrement son activité scientifique au droit industriel. En 1956, il publia son ouvrage intitulé *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*. Cet ouvrage, après une deuxième édition publiée en 1957³⁾, déjà appréciée partout pour son caractère de synthèse et ses conclusions originales, est à nouveau en cours de réédition afin d'être adapté à l'évolution récente de la propriété industrielle.

Le professeur Ascarelli nous laisse non seulement une contribution de valeur à l'étude du système du droit de la propriété industrielle, mais un véritable système complet jusque dans ses fondements juridiques, où apparaissent et sont résolus des problèmes nouveaux. La théorie des biens immatériels y est particulièrement bien coordonnée avec celle de la concurrence.

L'œuvre de Tullio Ascarelli peut être considérée comme une étape importante du chemin ardu que représente la continue évolution juridique de la propriété intellectuelle, étroitement liée au progrès technique.

Sa profonde connaissance des problèmes juridiques ne faisait toutefois pas perdre de vue à l'éminent professeur et avocat qu'était M. Ascarelli la solution des problèmes sur le plan pratique. Nous tous, ouvriers de la propriété intellectuelle, avons eu l'occasion de le constater récemment, en octobre 1958, sur les rives du Tage, durant la Conférence diplomatique de Lisbonne pour la révision de la Convention de Paris. Nous sommes certains de nous faire l'interprète de tous les participants à cette rencontre d'experts en matière de propriété industrielle, qui eurent l'occasion de revoir le professeur Ascarelli ou de faire sa connaissance, en rendant, au nom de la Conférence, hommage à sa mémoire et en adressant à sa famille nos très sincères condoléances.

¹⁾ Editeur Giuffrè, Milan, 1952.

²⁾ Editeur Giuffrè, Milan, 1955.

³⁾ Editeur Giuffrè, Milan, 1956 et 1957. Nous publierons dans un des prochains numéros de notre revue un bref compte rendu de ce volume.

Il nous semble le voir et l'entendre encore lorsque, avec le calme que seule une parfaite connaissance de la matière pouvait lui conférer, il intervenait en un style clair et concis, caractéristique du vrai juriste, dans les discussions qui se déroulèrent au sein des diverses commissions dont la tâche était d'examiner les questions à soumettre à la Conférence. Il demeure plus particulièrement présent à l'esprit de l'auteur de ces lignes qui eut l'honneur d'être à ses côtés et de collaborer avec lui durant les longues séances, souvent difficiles, de la Commission IV, compétente en matière de répression des fausses indications de provenance et de protection des appellations d'origine. En tant que membre de la Délégation italienne, il fut nommé Vice-Président de cette Commission qu'il présida d'ailleurs au cours des dernières séances pour l'examen et l'approbation des dispositions insérées dans le projet d'Arrangement pour la protection des appellations d'origine et leur enregistrement international, ainsi que du Règlement d'exécution.

Nous nous souvenons avec admiration de sa maîtrise, en particulier lorsqu'il s'est agi d'insérer une définition de l'appellation d'origine, innovation importante dans l'histoire de l'Union de Paris qui provoqua de nombreuses divergences d'opinion. Les effets juridiques entraînés par l'enregistrement de l'appellation d'origine et l'harmonisation des dispositions réglementaires avec celles de l'Arrangement furent examinés au cours de plusieurs séances, et étudiés sous la présidence du professeur Ascarelli, qui fit preuve tout à la fois d'énergie et de compréhension à l'égard des avis fort différents émis par les délégués. Sa seule ambition était de parvenir à perfectionner l'instrument international en cause. Étant donné la matière, les intérêts en jeu, la diversité des législations nationales et le temps restreint mis à notre disposition, les qualités du regretté professeur Ascarelli furent tout particulièrement appréciées et décisives.

« Tullio Ascarelli, vous avez lié votre nom à la réglementation d'une partie très importante de la propriété intellectuelle.

Nous vous en sommes très reconnaissants et votre nom restera gravé dans les annales des Unions de Paris et de Berne que vous avez servies fidèlement et auxquelles vous avez consacré une grande part de votre brillante intelligence. »

Giulio RONGA

Bibliographie

Jurisprudenz auf dem Holzwege (Noch ein Beitrag zu den «sogenannten Nachbarrechten» oder dem «Leistungsschutz» der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und des Rundfunks), par le Professeur Alois Troller. Un ouvrage de 100 pages, 23 × 15 cm. Verlag Franz Vahlen GmbH., Berlin et Francfort-sur-le-Main, 1959.

L'ouvrage du Professeur Troller s'inscrit dans la série de volumes que l'*Internationale Gesellschaft für Urheberrecht* consacre à la question des droits dits « voisins » du droit d'auteur et dont les précédents ont été mentionnés dans notre revue¹⁾.

Reprenant tout l'ensemble de cette question depuis l'origine, le Professeur Troller arrive à la conclusion que les juristes qui, depuis une trentaine d'années, se sont penchés sur elle se sont dirigés dans une direction fautive, et qu'il faut absolument remettre les choses à leur place: pour le Professeur Troller, en effet, tout comme pour les auteurs des ouvrages précédents, l'objet de la protection réclamée n'a rien à voir avec le droit d'auteur; mieux, les droits réclamés sont déjà protégés, dans le cadre soit du droit contractuel, soit de l'enrichissement illégitime, soit de la protection de la personnalité, soit du droit du travail, etc.

Si les projets de Monaco et de Genève n'ont encore abouti à rien, c'est, d'après le Professeur Troller, pour la très simple raison que le problème a été mal posé; pour s'en sortir, il convient de remettre enfin les choses à leur place et d'en revenir aux saines notions qui avaient cours avant 1930.

G. R. W.

* * *

Au cours de l'année 1959, la Bibliothèque du Bureau international a enregistré les ouvrages suivants:

The Law for Writers and Journalists, par *Gerald Abrahams*. 215 pages. Ed. Herbert Jenkins, Londres, 1958. Prix: 14.70 francs suisses.

O novo sistema protetivo do direito do autor, par *Pedro Vicente Bobbio*. Tirage à part de la «Revista dos Tribunais», Março de 1959, p. 34 à 41, éditée à São Paulo.

Universal Copyright Convention. An analysis and commentary, par *Arpad Bogsch*. 279 pages. Ed. Bowker Company, New York, 1958. Prix: 12 dollars.

Atti del 1° convegno di studi sui problemi giuridici della cinematografia (Roma, 10-12 marzo 1958), par le *Centro internazionale studi e documentazione dei problemi giuridici dello spettacolo*. 326 pages. Ed. «Rassegna di diritto cinematografico», Rome, 1958.

Kleines Praktikum für Urheber- und Verlagsrecht, par *Ludwig Delp*. 111 pages. Poeschel Verlag G. m. b. H., Stuttgart, 1958.

Das Urheberrecht an Bau und Bauplan, par *Karl Dürr*. Tirage à part de la revue «Bau und Boden», n° 6/1959.

Esecuzione forzata e sequestro delle opere dell'ingegno, par *Mario Fabiani*. 209 pages. Ed. Dott. A. Giuffrè, Milan, 1958. Prix: 1200 liras.

Spunti e appunti in tema di partecipazione ad una nota competizione televisiva, par *Augusto Fragola*. Tirage à part de la «Rassegna di diritto cinematografico», numéro de septembre/octobre 1956, 10 pages.

Lateinamerikas urheberrechtliche Gesetzgebung, par *Wenzel Goldbaum*. 101 pages. Verl. f. angewandte Wissenschaften, Baden-Baden, 1959. Prix: 9,80 DM.

Verfall und Auflösung der sogenannten Berner Union und Uebereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst, par *Wenzel Goldbaum*. 94 pages. Verl. Franz Vahlen G. m. b. H., Berlin et Francfort, 1959. Prix: 13.60 francs suisses.

La reforma del derecho de autor en Venezuela, par *Roberto Goldschmidt*. 57 pages. Ed. «Instituto de derecho privado», Caracas, 1958.

La photographie et le droit d'auteur, par *René Gouriou*. 200 pages. Ed. Pichon et Durand-Auzias, Paris, 1959. Prix: 21.25 francs suisses.

Die Filmwerke, ihre Struktur und ihre Stellung im Urheberrecht, par *Paolo Greco*. 70 pages. Verl. f. angewandte Wissenschaften, Baden-Baden, 1958. Prix: 7,80 DM.

Aufführung, Vortrag, Rundfunkweitergabe, par *Carl Haensel*. 91 pages. Verlag C. H. Beck, Munich et Berlin, 1959. Prix: 9.50 DM.

Grundgesetz, Filmzensur und Selbstkontrolle, par *Horst von Hartlieb*. 69 pages. Verl. f. angewandte Wissenschaften, Baden-Baden, 1959. Prix: 7.80 DM.

(A suivre)

¹⁾ Cf. *Droit d'Auteur*, mai et juin 1959.