

Zeitschrift:	La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber:	Association des musiciens suisses
Band:	1 (1907-1908)
Heft:	4
Artikel:	La conférence de Neuchâtel de l'Association littéraire et artistique internationale : résultats au point de vue de la protection des œuvres musicales et dramatico-musicales
Autor:	Röthlisberger, Ernest
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1068741

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La Vie Musicale

SOMMAIRE : La conférence de Neuchâtel de l'Association littéraire et artistique internationale, résultats au point de vue de la protection des œuvres musicales et dramatique-musicales, ERNEST RÖTHLISBERGER. — Un concerto inédit de Mozart. — Lettre d'Italie, F. DE GUARNIERI. — Nouvelles de l'étranger. — La musique en Suisse. — Bibliographie. — Société de Gymnastique rythmique. — Petite correspondance. — Calendrier musical.

LA CONFÉRENCE DE NEUCHATEL

DE

L'ASSOCIATION LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE INTERNATIONALE

Résultats au point de vue
de la protection des œuvres musicales et dramatique-musicales

Dans notre époque de démocratie intense et de plus en plus généralisée, les diplomates ne sont plus les créateurs, mais les codificateurs du droit international ou, pour parler le langage de cette revue, ils composent, pour le soi-disant concert européen, des arrangements de musique, dont les éléments sont empruntés aux créations spontanées et originales d'autrui. En fait, ces dernières sont dues à l'initiative privée ou, du moins, à l'initiative isolée d'une administration, d'un service.

Ce sont les groupes d'intéressés qui, connaissant les nécessités pratiques de la vie, les abus qui s'y commettent et les remèdes possibles, commencent par revendiquer leurs droits méconnus et finissent par les formuler eux-mêmes sous forme de postulats, vœux ou avant-projets de convention. Ces travaux préparatoires, souvent très complets, la diplomatie se charge seulement de les adapter aux règles du droit des gens. De nouvelles revendications conduisent ensuite à la révision successive des actes ainsi préparés; les représentants de l'initiative de la première heure se transforment alors en gardiens vigilants et en continuateurs zélés de l'œuvre accomplie.

Ainsi les premiers arrangements diplomatiques pour la protection ouvrière, conclus à Berne en 1906, sont dus au labeur de l'Association internationale (privée) pour la protection légale des travailleurs; les divers arran-

gements de la Haye ont été préparés par l'Institut (privé) du droit international ou par les sociétés de la paix; le développement de l'Union pour la protection industrielle serait impossible sans le travail préliminaire de l'Association internationale (privée) pour la protection de la propriété industrielle, etc.

* * *

C'est le rôle ainsi esquisssé que joue l'*Association littéraire et artistique internationale* à l'égard de l'Union concernant la protection des œuvres littéraires et artistiques. L'Association, fondée sous la présidence de Victor Hugo lors de l'exposition universelle de Paris en 1878, a tracé les premières bases et élaboré le premier projet d'une Union semblable dont la fondation, dans la ville fédérale, allait suivre d'assez près celle de sa sœur, l'Union postale universelle, créée en 1874. Grâce à ces études antérieures, les trois Conférences diplomatiques de 1884, 1885 et 1886 arrivèrent, sous la présidence de feu Numa Droz, à rédiger, le 9 septembre 1886, le pacte d'une Union internationale qui est connu aujourd'hui dans le monde civilisé sous le nom de *Convention de Berne*. Le but principal de cet accord international est d'assurer aux auteurs d'œuvres littéraires et artistiques, dans les divers pays contractants, les mêmes droits qu'aux nationaux et cela avec un maximum de garanties et un minimum de formalités à remplir.

L'Union comprend actuellement quinze Etats, savoir : l'Allemagne, la Belgique, le Danemark, l'Espagne, la France, la Grande-Bretagne, Haïti, l'Italie, le Japon, le Luxembourg, Monaco, la Norvège, la Suède, la Suisse et la Tunisie; elle fait loi dans les rapports mutuels entre une population totale d'environ 700 millions d'habitants du globe, dont le contingent le plus puissant, soit environ 400 millions, est formé, il est vrai, par un seul pays, le vaste empire britannique.

La Convention de Berne a été revisée une première fois à Paris en 1896 dans le sens de l'extension des droits unifiés et de la précision des engagements réciproques pris. Une seconde revision devra avoir lieu, probablement en 1908, à Berlin. En vue de cette revision, l'Association, qui veille jalousement sur la prospérité de l'Union qu'elle considère un peu comme son œuvre, avait discuté depuis le congrès de Vevey en 1901, dans ses réunions annuelles (Naples 1902, Weimar 1903, Marseille 1904, Liège 1905, Bucarest 1906), un avant-projet de texte modifié de Convention, englobant les divers textes épars, actuellement en vigueur (Convention primitive de 1886, protocole de clôture, acte additionnel de 1896 et déclaration interprétative de 1896). Et c'est pour mettre la dernière main à cet avant-projet, complété peu à peu, que l'Association convoqua à Neuchâtel où elle avait, d'ailleurs, tenu un congrès déjà en 1891, une assemblée de délégués des divers groupements internationaux et nationaux d'intéressés; elle désigna cette réunion sous le nom de Conférence, non de Congrès, afin de bien marquer et sa composition et sa mission étroitement circonscrites.

La Conférence était composée d'environ 40 participants venus d'Allemagne, d'Autriche, de Belgique, d'Espagne, de France, d'Italie, de Norvège et de Suisse; elle siégea quatre jours seulement, du 26 au 29 août, tint quatre séances plénières et une séance de comité de rédaction et, chose peu commune, liquida complètement son ordre du jour; elle fut donc à la fois laborieuse et

intime et n'eut qu'à se louer du milieu choisi et de la réception aussi empesée que courtoise trouvée auprès des autorités du canton et de la ville de Neuchâtel.

* * *

Nous résumerons brièvement — c'est la tâche que nous a confiée la rédaction — les résultats de la Conférence, autant qu'ils sont de nature à attirer l'attention du public spécial des lecteurs de ce nouvel organe de la vie musicale suisse.

1. — Dans le régime actuel de l'Union internationale, l'auteur qui entend invoquer la Convention de Berne, doit avoir publié son œuvre pour la première fois sur le territoire d'un des pays unionistes. D'après la déclaration interprétative de Paris, la publication consiste dans l'édition, en sorte que la représentation d'une œuvre dramatique ou dramatico-musicale, ou l'exécution d'une œuvre musicale ne constituent pas une publication.

Le compositeur d'un opéra ou d'un chant peut donc le faire représenter ou exécuter pour la première fois en dehors de l'Union, aux Etats-Unis ou en Russie, sans perdre son droit à la protection garantie par la Convention; l'œuvre est censée être restée inédite. Mais malheur à lui s'il l'édite, par exemple, un jour plus tôt aux Etats-Unis qu'en Suisse! L'œuvre est alors une œuvre américaine au point de vue international et n'est plus au bénéfice de la Convention de Berne. Ces contingences peuvent produire des effets déplorables. Aussi la Conférence de Neuchâtel a-t-elle réclamé une modification radicale de ce principe fondamental; elle voudrait voir protéger tout auteur, qui est citoyen ou sujet d'un pays unioniste, pour *toutes ses œuvres quel qu'en soit le lieu de la première publication* (édition). Ainsi toutes les œuvres d'un compositeur ressortissant à un pays de l'Union seraient intangibles, qu'elles fussent inédites ou éditées n'importe où. La protection ne dépendrait de la première édition sur territoire unioniste que pour les œuvres dont l'auteur appartenait à un pays non unioniste; cet auteur, par exemple le compositeur autrichien, hongrois ou russe, pour bénéficier des avantages de la Convention, devrait faire éditer son œuvre en premier lieu en Allemagne, en France, etc...

2. — En vertu de la Convention de Berne de 1886, la *durée de la protection* dont jouit un auteur unioniste dans un autre pays contractant ne peut y excéder celle prévue dans le pays d'origine de l'œuvre. Un exemple expliquera ce mécanisme: l'Allemagne et la Suisse protègent les auteurs jusqu'à 30 ans après leur mort; la majorité des pays unionistes (8 pays auxquels se joindra bientôt l'Italie) les protègent jusqu'à 50 ans après leur décès. Un Français est donc protégé en Allemagne et en Suisse, comme les nationaux, seulement jusqu'à 30 ans *post mortem*, un Allemand et un Suisse en France également pendant ce terme plus restreint, comme dans son propre pays. C'est la durée la plus courte qui est toujours applicable. Ce système, qui oblige les tribunaux à consulter les lois des autres pays, a beaucoup d'inconvénients. L'Association s'est prononcée en faveur d'un délai de protection uniforme et signale comme tel le délai le plus généralement admis (50 ans *post mortem*). Si cette réforme passait, Wagner ne tomberait pas dans le domaine public dans l'Union déjà en 1913, mais seulement en 1933.

3. — Pour être protégé dans l'Union, l'auteur doit remplir les *formalités* du pays où l'œuvre est éditée tout d'abord. Le Français doit donc déposer son œuvre à Paris ou à la préfecture de province, et on exige de lui dans les autres pays unionistes un certificat constatant l'observation de cette formalité, avant de l'admettre à ester en justice. Le compositeur suisse, à qui la loi fédérale n'impose aucune formalité, doit établir à l'étranger, par une déclaration officielle, qu'il en est dispensé, avant de pouvoir intenter ailleurs une action judiciaire aux contrefacteurs.

Ces formalités sont une véritable plaie dans le droit international ; régulièrement les contrefacteurs essaient de soulever l'exception du non-accomplissement du dépôt ou de l'enregistrement de la part de l'auteur, et d'échapper par cette exception à la répression. L'Association recommande de supprimer toute exigence à ce sujet et de rendre l'exercice du droit d'auteur entièrement indépendant de l'observation d'une formalité quelconque ; on protégerait donc l'œuvre sans se préoccuper de la question de savoir si l'auteur a observé dans son propre pays les formalités et aussi sans lui imposer celles qui peuvent être prescrites dans le pays où la protection est sollicitée.

4. — Le *droit de traduction* est le droit principal dans les relations entre pays de langue différente ; il joue un grand rôle dans l'utilisation des livrets d'opéra et autres textes composés. Dès la première heure, l'Association n'a cessé de réclamer la plénitude de la protection pour ce droit essentiel. Mais la Convention de 1886 ne l'a reconnu d'abord que pour dix ans (régime encore applicable en Norvège et en Suède), puis, en 1896, pour la durée complète du droit d'auteur, à la condition que l'auteur publie une traduction dans les dix premières années. C'est cette condition, ce « délai d'usage de dix ans », que l'Association prie les diplomates d'éliminer du Traité d'Union. Le droit de représenter la traduction ne dure actuellement qu'aussi longtemps que le droit de traduction lui-même. Si la proposition de l'Association triomphait, il ne serait plus permis, ni de traduire une œuvre, ni d'en représenter une traduction jusqu'à l'expiration totale du droit d'auteur (30 ou 50 ans *post mortem*).

5. — Conformément à l'article 9 de la Convention de Berne, l'auteur d'une œuvre musicale publiée ne peut faire valoir son *droit exclusif d'exécution publique* que s'il interdit celle-ci par une mention de réserve spéciale. Cette mention de réserve est une source de conflits et de disputes entre compositeurs et éditeurs ; les derniers n'aiment pas l'apposer sur les œuvres de peur d'en entraver la vente ; les premiers sont tenus de l'y faire figurer au risque de perdre totalement le droit, si capital pour eux, de l'exécution publique. D'accord avec les vœux pressants des compositeurs, l'Association demande que ce droit soit entièrement libéré de toute condition semblable, ce qui amènerait une grande simplification dans le régime international.

6. — Les œuvres chorégraphiques ne sont protégées, d'après la Convention de 1886, que si la législation d'un pays les comprend implicitement parmi les œuvres dramatique-musicale ; comme les ballets, pantomimes, rondes, etc. ont obtenu une grande vogue, l'Association en recommande la protection sans restriction aucune et *expressis verbis* « les œuvres chorégraphiques ou toutes autres œuvres scéniques ».

7. — Parmi les atteintes assez fréquentes au droit d'auteur, il y a lieu de compter les appropriations indirectes non autorisées appelées adaptations,

arrangements de musique, etc., qui, sans constituer une nouvelle œuvre originale, reproduisent l'œuvre d'autrui avec des changements, additions ou retranchements peu considérables. L'Association aimeraient voir préciser ces usurpations déguisées, faites de mauvaise foi, pour mettre fin à de fausses interprétations; ainsi, selon son désir, serait formellement réservé à l'auteur le contrôle sur « la transformation d'un roman, d'une nouvelle, d'une poésie en œuvre dramatique, dramatico-musicale ou réciproquement ».

8. — La question qui a préoccupé presque le plus la Conférence de Neuchâtel a été celle des *instruments mécaniques, des machines parlantes et chantantes*, savoir des phonographes, gramophones, pianolas, aristons, etc. La Convention de Berne déclare libres la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique empruntés au domaine privé. En insérant cette disposition dans le Traité du 9 septembre 1886, on voulait ne pas contrecarrer la confection des orgues de Barbarie, des carillons et boîtes à musique ou, pour le dire clairement, ne pas gêner l'industrie de Sainte-Croix et de Genève. La Suisse avait défendu son point de vue, déjà en 1866, vis-à-vis de la France laquelle, pour obtenir un traité littéraire avec notre pays, avait eu à adopter une loi spéciale conçue dans le même sens, afin de permettre cette fabrication.

Personne ne prévoyait alors l'épanouissement colossal d'une industrie qui représente aujourd'hui des millions, si ce n'est des milliards. En effet, il s'est fondé aux Etats-Unis une *Musical Copyright League* (littéralement « Ligue pour le droit d'auteur sur les œuvres musicales »), non pas, comme le titre fantaisiste l'indique, pour sauvegarder le droit des compositeurs, mais bien au contraire pour le combattre et pour maintenir le privilège actuel de libre fabrication à leur dépens; d'après les journaux, cette « Copyright League », qui témoigne du sans-gêne américain, représente plus de 600 millions de francs de capital. La « Gramophone Company » possède à elle seule un capital de 15 millions et, en outre, un fonds de réserve s'élevant à la même somme et déposée en titres de rente anglaise à la Banque d'Angleterre; elle paie un dividende annuel de 25 à 30 %. En 1906, les Fabriques réunies germano-américaines de gramophones ont confectionné 200.000 instruments et 15 millions de disques; les opérations commerciales de cette entreprise ont atteint une somme de 65 millions de marcs et sont évaluées à 80 millions de marcs si l'on ajoute celles des petites maisons. Le nombre des ouvriers employés dans cette seule industrie est de 15.000.

Après la première représentation de la *Lustige Witwe*, à Londres, il a été livré, dans une semaine, 10.000 disques contenant les mélodies les plus populaires de cette opérette. Les compagnies paient des honoraires énormes aux artistes-musiciens qui chantent dans ces disques. Caruso obtint pour une seule exécution 20.000 marcs, le ténor Tamagno a touché 75.000 fr. et, en plus, des primes pour avoir chanté dans six disques de gramophone, et Mme Melba a reçu de ce chef jusqu'à 250.000 fr. en 1906. A cela s'ajoutent les dépenses très élevées que font les fabricants pour leurs ingénieurs et pour les inventeurs, puisqu'ils sont forcés de respecter les brevets pris pour le perfectionnement continu des instruments.

Alors que tout le monde participe à cette prospérité des affaires et que le public en profite à son tour, le créateur de la « matière première », celui

dont les œuvres font la fortune des industriels, se voit seul complètement exclu de toute rémunération et dépouillé du fruit de son labeur. Ce qui pis est, cette industrie lui cause un préjudice direct, car il vend plus difficilement et à des prix plus réduits son droit de reproduction à l'éditeur; comme celui-ci voit le débit d'une œuvre arrêté ou grandement limité aussitôt que les instruments commencent à la jouer, il se rattrape sur le déficit souffert dans la vente des notes en rétribuant moins l'auteur. Au surplus, souvent l'adaptation de la musique à ces instruments est défectueuse, ou l'exécution de l'œuvre par un musicien ne répond pas aux intentions du compositeur et amoindrit sa réputation ou lèle son droit personnel à l'intégrité de l'œuvre. Avec tout cela, les fabricants ne courent pas les mêmes risques que les éditeurs de musique qui, généralement, doivent éditer un grand nombre de compositions avant de trouver une pièce à succès; les fabricants, eux, ne s'emparent que des airs dont la popularité s'est accusée nettement.

Il est juste de dire que la plupart des fabricants d'instruments semblables comprennent que cette situation ne pourra durer et sont disposés à s'entendre avec les compositeurs sur la base d'une transaction équitable; ils sont poussés vers cette solution par leur propre intérêt. Qui les protège actuellement contre la reproduction de leurs disques préparés à grands frais? Puisque eux-mêmes prennent le bien d'autrui où ils le trouvent, ils seraient mal placés pour se plaindre de ceux qui leur enlèvent leurs reproductions. Seulement, les fabricants exigent des garanties contre le monopole des grandes maisons qui menacent d'écraser les petites entreprises. Si l'auteur était entièrement libre de s'entendre avec les premières seules et de leur céder ses œuvres, l'existence des secondes deviendrait fort précaire; ces garanties, ils croient les trouver dans un système de *licences obligatoires*, qui consisterait à obliger l'auteur ayant permis d'utiliser l'œuvre sur un instrument mécanique, de concéder cette utilisation également à toute autre personne moyennant une rémunération à fixer par le législateur ou par les tribunaux.

L'Association littéraire et artistique internationale ne pouvait se désintéresser d'une violation aussi flagrante du droit d'auteur; elle demanda à Neuchâtel une modification complète du régime actuel, sans se préoccuper des détails de la mise en pratique du nouveau régime qu'elle formula ainsi:

« Est également considérée comme illicite la reproduction d'une œuvre sur des organes, interchangeables ou non, destinés à l'exécution ou à la projection de cette œuvre au moyen d'instruments mécaniques, tels que les instruments de musique à cylindre, à disques ou à cartons perforés, les phonographes, cinématographes, etc. »

En même temps, la Conférence chargea le comité de l'Association de « poursuivre l'étude de toutes les questions concernant les reproductions phonographiques et cinématographiques ». Les promoteurs de cette résolution avaient en vue, soit la protection des exécutants quant à leur manière individuelle de reproduire l'œuvre pour la transcription sur des machines parlantes ou chantantes, soit la protection de l'auteur de l'œuvre originale contre des reproductions abusives. A ne considérer que les intérêts matériels qui sont ici en jeu, cette question des instruments mécaniques de musique et de parole sera certainement la plus grosse qu'aura à résoudre la future Conférence de Berlin.

Pour le reste, la tâche de la seconde Conférence diplomatique de révision sera ardue. Il s'agit non seulement de consolider et de perfectionner le système de l'Union, mais de graduer les réformes de façon à ne pas effrayer trop les pays restés encore à l'écart. Il importe d'étendre l'Union territorialement et de lui gagner de nouveaux adhérents ; rien de plus anormal que le fait que des pays tels que l'Autriche, la Hollande et la Russie n'en font pas encore partie. L'Autriche, dont la production musicale est vigoureuse, a passablement négligé la sauvegarde des droits de ses compositeurs à l'étranger, de même que la protection des étrangers sur son territoire ; d'autre part, la contrefaçon d'œuvres musicales est très répandue aux Pays-Bas et en Russie. Il reste donc beaucoup à faire en Europe même, pour ne pas parler de la propagande à déployer de l'autre côté de l'océan, principalement aux Etats-Unis, où la protection des étrangers, parcimonieuse en elle-même, se heurte à toute sorte de complications formalistes et manufacturières.

Aussi l'Association littéraire et artistique internationale est-elle loin d'avoir fait son temps et célébrera-t-elle, selon toute probabilité, encore mainte « Conférence » sur le sol helvétique, jusqu'ici si propice à la réussite de ses travaux.

ERNEST RÖTHLISBERGER,
Secrétaire des Bureaux internationaux de la propriété
intellectuelle, à Berne.

LA VIE MUSICALE publiera dans son prochain numéro un article
de M. Ernest Ansermet sur „*La musique exotique*“.

UN CONCERTO INÉDIT DE MOZART

La grande maison d'édition Breitkopf et Haertel, à Leipzig, annonce qu'elle va éditer le 7^e concerto de violon de Mozart, qui passait pour perdu. L'autographe de cette œuvre est resté jusqu'en 1837 entre les mains de Habeneck, à Paris. Depuis lors, on en avait complètement perdu la trace. On savait pourtant qu'une copie de l'original avait été faite par Eugène Sauzay, le gendre de Baillot. Cette copie passa plus tard aux mains du fils d'Eugène Sauzay, qui se refusa toujours à confier ce dépôt à un éditeur. Tout récemment, M. Kopfermann, bibliothécaire à la bibliothèque royale de Berlin, a découvert l'existence d'une seconde copie, et c'est cette copie, soumise préalablement à une révision critique sérieuse, qui a servi à la publication annoncée.

Le concerto ainsi exhumé sera exécuté pour la première fois en public le 4 novembre, simultanément à Dresde par M. Petri et à Berlin.

Ce concerto a été achevé le 16 juillet 1777 à Salzbourg. Il est donc de deux ans postérieur à ceux qui le précédent. L'orchestre se compose, outre le quintette, de 2 hautbois et de 2 cors. La partie du violon principal est d'une assez grande difficulté.

L'œuvre est divisée en trois mouvements : le premier, d'allure majestueuse ; le second, un délicieux *andante* en *sol majeur* ; enfin, un finale brillant en forme de *rondo*.