

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 2 (1908-1909)
Heft: 7

Artikel: La Convention de Berlin
Autor: Combe, Edouard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068799>

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: 09.01.2026

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

La Convention de Berlin

Le 13 novembre dernier s'est achevée, à Berlin, la conférence internationale réunie en vue de reviser la convention de Berne de 1886. Les délibérations ont duré un mois entier. Elles avaient pour but principal de refondre en un seul texte les dispositions de la convention de Berne de 1886, de l'Acte additionnel et du Protocole de clôture de la même année, de l'Acte additionnel de Paris en 1896, et de la déclaration interprétant certaines dispositions de la convention de Berne et de l'acte additionnel de Paris, signé en même temps que l'acte de Paris, à Berne, en 1897.

Il s'agissait en outre de régler certaines questions difficiles qui ont surgi, du moins en partie, depuis la conclusion de la convention de Berne et qui ont donné lieu à de nombreux litiges. La convention de Berlin devait enfin régler si possible la question de la *mention de réserve*, une des plus controversées.

La nouvelle convention comprend 30 articles. Elle est sur la plupart des points plus explicite que la convention de Berne, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit plus simple, bien au contraire. Les différences très grandes entre les législations des divers pays contractants, la nécessité de sauvegarder dans la plus large mesure l'autonomie législative de ces pays, le désir enfin de laisser la porte ouverte aussi large que possible aux pays qui seraient désireux de se rattacher à l'Union, ont conduit les plénipotentiaires de Berlin à rédiger un texte extrêmement élastique, permettant de nombreuses réserves territoriales, et facilitant largement les unions restreintes, système inauguré à Paris en 1896 et qui a donné de bons résultats. L'ensemble est assez compliqué, et avant de se prononcer de façon catégorique sur les conséquences de la convention nouvelle, il sera bon d'attendre le commentaire qui doit en être donné et que publiera prochainement le Bureau international pour la propriété littéraire et artistique à Berne.

Sur quelques points nous pouvons cependant noter d'emblée des différences essentielles. L'art. 7 nouveau porte à *cinquante ans* après la mort de l'auteur, la durée de la protection accordée à une œuvre littéraire ou artistique. Cette durée n'était pas fixée expressément dans la Convention de Berne. L'art. 2 disait simplement :

« La jouissance de ces droits est subordonnée à l'accomplissement des conditions et formalités prescrites par la législation du pays d'origine de l'œuvre ; elle ne peut excéder dans les autres pays, la durée de la protection accordée dans le dit pays d'origine. »

Mais l'art. 7 nouveau ne portera pas immédiatement tout son effet. Il semble avoir été introduit plutôt dans le but d'inviter les pays qui ne possèdent pas encore la durée de protection de cinquante ans à adopter ce terme. L'alinéa 2 de l'art. 7 dit en effet :

« Toutefois, dans le cas où cette durée ne serait pas uniformément adoptée par tous les pays de l'Union, la durée sera réglée par la loi du pays où la protection sera réclamée et elle ne pourra excéder la durée fixée dans le pays d'origine. Les pays contractants ne seront, en conséquence, tenus d'appliquer la disposition de l'alinéa précédent que dans la mesure où elle se concilie avec le droit interne. »

On sait qu'en Suisse la loi de 1883 a adopté le délai de trente ans.

Une autre innovation concerne le droit de traduction. L'art. 5 de la Convention de Berne accordait aux auteurs le droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs ouvrages *jusqu'à expiration de dix années*, à partir de la publication de l'œuvre originale dans l'un des pays de l'Union.

L'acte de Paris étendait ce droit à *toute la durée du droit sur l'œuvre originale*. Toutefois, il stipulait que le droit de traduction cessait d'exister si l'auteur n'en faisait pas usage dans un délai de dix ans à partir de la première publication de l'œuvre originale, en publiant ou faisant publier dans un des pays de l'Union, une traduction dans la langue pour laquelle la protection serait réclamée.

La Convention de Berlin va plus loin ; elle assimile complètement le droit de traduction au droit de l'auteur. L'art. 8 dit :

« Les auteurs d'œuvres non publiées, ressortissant à l'un des pays de l'Union, et les auteurs d'œuvres publiées pour la première fois dans un de ces pays jouissent dans les autres pays de l'Union, pendant toute la durée du droit sur l'œuvre originale, du droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs œuvres. »

C'est l'art. 11 nouveau, remplaçant l'art. 9 ancien, qui règle la question compliquée de la *mention de réserve*.

Voici les deux textes.

« Art. 9 (ancien). — Les stipulations de l'art. 2 s'appliquent à la représentation publique des œuvres dramatiques ou dramatique-musicales, que ces œuvres soient publiées ou non.

Les auteurs d'œuvres dramatiques ou dramatique-musicales, ou leurs ayants causes

sont, pendant la durée de leur droit exclusif de traduction, réciproquement protégés contre la représentation publique non autorisée de la traduction de leurs ouvrages.

Les stipulations de l'art. 2 s'appliquent également à l'exécution publique des œuvres musicales non publiées ou de celles qui ont été publiées, mais dont l'auteur a expressément déclaré sur le titre ou en tête de l'ouvrage qu'il en interdit l'exécution publique.

Donc, pour avoir droit à la protection de la convention dans tous les pays contractants, le compositeur devait, sous le régime de la convention de 1886, faire figurer sur son œuvre la mention « Tous droits réservés, » ou « Droit d'exécution publique réservé. »

Que l'on compare cet article avec l'art. 11 nouveau bien plus explicite :

« Art. 11 (nouveau). — Les stipulations de la présente convention s'appliquent à la représentation publique des œuvres dramatiques ou dramatique-musicales, et à l'exécution publique des œuvres musicales, que ces œuvres soient publiées ou non.

Les auteurs d'œuvres dramatiques ou dramatique-musicales sont, pendant la durée de leur droit sur l'œuvre originale, protégés contre la représentation publique non autorisée de la traduction de leurs ouvrages.

Pour jouir de la protection du présent article, les auteurs, en publiant leurs œuvres, ne sont pas tenus d'en interdire la représentation ou l'exécution publique.

Si nous comprenons bien la portée du nouvel article, les pays qui exigent encore la mention de réserve pourront continuer à l'exiger pour les œuvres publiées sur leur territoire, mais ces œuvres seront protégées dans les pays faisant partie de l'Union qui ne l'exigent pas. La mention de réserve a, en tout cas, vécu en tant que mesure applicable uniformément à tous les pays appartenant à l'Union.

La protection des compositeurs de musique contre les fabricants d'instruments mécaniques était un des points principaux que se proposait de régler la convention de Berlin. Lors de la conclusion de la Convention de Berne, les seuls instruments de ce genre d'une vente courante étaient les boîtes à musique, dont la fabrication était alors une spécialité suisse. Notre pays estimait que toute mesure soumettant cette industrie au paiement de droits d'auteur la ruinerait irrémédiablement ; aussi avait-il fait dépendre son adhésion à l'Union de l'adoption d'une clause exceptionnelle qui figure comme art. 3 dans le Protocole de clôture joint à la Convention de Berne. Voici cet article :

« Art. 3. — Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique empruntés au domaine privé, ne sont pas considérés comme constituant le fait de contrefaçon musicale. »

C'était en réalité un gros accroc au principe, mais des raisons d'opportunité, jointes au fait qu'il s'agissait alors d'une industrie relativement peu importante et n'intéressant que deux ou trois localités, avaient fait adopter cette exception à titre provisoire.

Depuis lors, les choses ont bien changé. Le gammophone a tué la boîte à musique et a pris une importance mondiale. Des fabricants n'hésitent pas à payer d'énormes cachets à des chanteurs ou à des instrumentistes pour avoir le droit d'enregistrer leurs performances sur disques. L'industrie phonographique intéresse maintenant des pays nombreux et roule sur d'énormes capitaux. Il était inadmissible que seuls les auteurs fussent exclus de toute participation aux bénéfices considérables réalisés au moyen de leurs œuvres.

Aussi la Conférence de Berlin a-t-elle remplacé la stipulation ci-dessus du Protocole de clôture par l'art. 13 nouveau que voici, dont la portée et les conséquences seront énormes :

« Art. 13. — Les auteurs d'œuvres musicales ont le droit exclusif d'autoriser : 1^o L'adaptation de ces œuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement ; 2^o l'exécution publique des mêmes œuvres au moyen de ces instruments.

Des réserves et conditions relatives à l'application de cet article pourront être déterminées par la législation intérieure de chaque pays, en ce qui le concerne ; mais toutes réserves et conditions de cette nature n'auront qu'un effet strictement limité au pays qui les aurait établies.

La disposition de l'alinéa 1^{er} n'a pas d'effet rétroactif et, par suite, n'est pas applicable, dans un pays de l'Union, aux œuvres qui, dans ce pays, auront été adaptées licitement aux instruments mécaniques avant la mise en vigueur de la présente convention.

Les adaptations faites en vertu des alinéas 2 et 3 du présent article et importées, sans autorisation des parties intéressées « dans un pays où elles ne seraient pas licites, pourront y être saisies ».

L'article 14 applique des dispositions analogues aux reproductions cinématographiques.

Les alinéas 2, 3 et 4 de l'art. 13 ont été adoptés pour sauvegarder les intérêts actuellement engagés. Il faut les considérer comme des dispositions transitoires. Quant à la Suisse, elle pourra maintenir encore quelques années sa législation actuelle sur la matière,

mais les effets de cette législation devenant strictement restreints aux limites du pays n'auront bientôt plus de raison d'être. Une industrie comme celle des instruments de musique mécaniques ne peut subsister que grâce à l'exportation. Mais les priviléges des fabricants disparaissant de partout à la fois, l'équilibre du marché est rétabli du même coup et la libre concurrence devient possible. La législation d'exception concernant cette industrie spéciale est donc destinée à tomber à bref délai.

Les autres dispositions de la Convention de Berlin sont beaucoup moins importantes et innovent en somme assez peu. Nous pouvons donc, en attendant le commentaire annoncé, suspendre ici notre travail.

EDOUARD COMBE.

La Musique en Suisse.

Suisse romande.

Est-ce une illusion ? Est-ce une sorte de lassitude qui fait bien réellement passer à l'arrière-plan ce qui est d'ordre secondaire ? Ou bien est-ce une faculté de discernement qui va s'affinant de jour en jour par l'analyse constante du mouvement musical de tout un pays ? Je ne sais, mais un fait est certain : le tracé linéaire par lequel ce mouvement pourrait être représenté, prend quelque fermeté, ses ondulations se dessinent plus diverses et mieux accusées sur le fond monotone et trop envahissant du début. Autrement dit : à l'horizon que voilaient trop souvent les brumes de la médiocrité, quelques sommets se dressent, éclairés par les feux du soleil, éternel dispensateur de vie et de beauté. Parmi les œuvres qu'illuminent un reflet tout au moins de la Beauté, il en est qui s'imposent à l'attention par leurs dimensions considérables, mais il en est d'autres aussi, toutes menues et qui passeraient presque inaperçues. Elevons nos regards vers ces clartés d'aube ou de crépuscule, négligeant pour une fois, et dans la mesure où le devoir du chroniqueur le permet, tout ce qui vit dans l'ombre ou dans la pâleur du demi-jour. Nous nous préparerons mieux ainsi à l'éclat du soleil, s'il monte un jour au ciel de l'art, dans notre saison romande.

Musique d'aurore, la musique que M. Joseph Lauber écrivit, il y a dix ans, inspiré par le poète historien ou, si vous préférez, l'historien poète qu'est M. Philippe Godet. On vient comme je le disais dans ma dernière chronique, de donner en deux jours, à Neuchâtel et sous la direction du compositeur, trois nouvelles auditions de ce *Neuchâtel suisse* que l'on n'avait pas réentendu depuis 1898 et dont la donnée a été résumée admirablement par l'auteur lui-même, semble-t-il, en ces lignes que j'emprunte au programme de la « Société chorale » :

« Un petit pays peut avoir une grande histoire : tel est le cas de Neuchâtel. La beauté de son développement historique réside dans la claire conscience que notre peuple a toujours eue de ses destinées. Être *suisse* ; être *libre* : voilà en deux mots ce qu'il a voulu à travers les âges. Animé du plus vif amour de l'indépendance, sentant par là-même que ses destinées étaient liées à celles des cantons, il a tendu constamment, sous tous ses princes et en dépit de tous les obstacles, à s'unir plus étroitement à la Confédération helvétique et à réaliser sa complète émancipation. La révolution de 1848 a été l'aboutissement de ce long effort et le commencement d'une ère nouvelle... »

L'auteur de *Neuchâtel suisse* chercha donc dans l'histoire de son pays les épisodes et les moments où apparaît le mieux cette constante préoccupation de l'âme neuchâteloise ; il les a évoqués en douze tableaux, reliés par les chants des choeurs et par les récits du *Messager boiteux*.

Ce personnage symbolique, intervenant comme le dépositaire de la tradition, s'adresse à un chœur d'enfants qui, à la représentation, se trouvaient groupés sur l'avant-scène. Il leur explique les tableaux qui se succèdent et en souligne la signification historique.

Les choeurs qui lui répondent font alterner les accents du lyrisme avec ceux du narrateur épique.

Ce sont ces parties lyriques que M. Joseph Lauber a mises en musique : elles forment, avec les discours du *Messager*, les *intermèdes* qui, en commentant la pièce, maintiennent l'unité de l'idée à travers la diversité des tableaux et des époques. »

De la partition je ne puis vraiment qu'écrire de nouveau ce que j'en écrivais au moment de son apparition, après avoir bien rappelé qu'il ne s'agit nullement ici d'un « Festspiel » et