

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 3 (1909-1910)
Heft: 13

Artikel: Droits d'auteur
Autor: Combe, Edouard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068847>

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 Vie Musicale

Organe officiel de l'Association des musiciens suisses, pour la Suisse romande.

SOMMAIRE : *Droits d'auteur*, EDOUARD COMBE. — *Misé Brun*, de Pierre Maurice, à Zurich, Ed. C. — *La musique à l'Etranger : Allemagne*, MARCEL MONTANDON; *Angleterre*, LOUIS NICOLE; *France*, PAUL LANDORMY; *Italie*, IPPOLITO VALETTA. — *La musique en Suisse : Genève, Lausanne, Vevey*. — *Echos et Nouvelles*. — *Calendrier musical*.

Droits d'auteur

Cet article n'a pas pour but de démontrer la légitimité du droit de l'auteur sur son œuvre, droit qui n'est plus sérieusement contesté par personne. Les avis ne sont partagés que sur les limites qu'il convient d'attribuer à ce droit et sur les mesures à adopter pour le faire valoir.

Il est un point qui au début et jusqu'il n'y a pas très longtemps a passé pour hors de conteste, mais qu'un état de choses nouveau vient récemment de remettre en question. Il s'agit du double caractère du droit de l'auteur. Pendant longtemps on a établi une différence absolue entre le droit de *reproduction* et le droit d'*exécution*. Tant que la reproduction n'avait d'autres procédés à sa disposition que la gravure et l'impression, la chose pouvait se défendre. L'importance prise par les dérivés du phonographe et par les procédés de reproduction mécanique permettant de *faire entendre* aussi souvent qu'on veut des morceaux de musique sans l'intermédiaire d'un *exécutant* a modifié la situation du tout au tout. Certains appareils d'invention récente : le pianola, le phonola, le mignon, sont d'une perfection telle que les exécutants eux-mêmes se sont émus de la concurrence qui peut leur être faite de la sorte. Mais ce qui nous intéresse au point de vue du droit de l'auteur, c'est que l'invention de ces instruments supprime la distinction entre le droit de reproduction et le droit d'exécution.

Ici, reproduction est inséparable d'exécution et les notions qui ont jusqu'ici servi de norme en matière de droit d'auteur deviennent inapplicables. C'est pourquoi cette question des instruments permettant de faire entendre mécaniquement des morceaux de musique a été au premier rang des préoccupations de la dernière conférence de Berlin.

Et force a été aux théoriciens du droit de l'auteur de reprendre la question à sa base et d'examiner les rapports réels entre le droit d'exécution et le droit de reproduction. Se pourrait-il, après tout, que la distinction entre ces droits fut purement artificielle et qu'il ne s'agit au fond que d'un seul et même droit se manifestant diversement? Le point de vue me paraît devoir bientôt

prévaloir que dans toute publicité donnée à la musique, qu'il s'agisse d'audition ou d'édition, les deux droits, d'exécution et de reproduction, se trouvent toujours combinés, mais en proportions très variables, selon le genre de musique considéré. Et si l'on étudie la question à ce point de vue, on pressentira vite quel est le vice à la base de tous les systèmes de perception des droits d'auteur actuellement existants.

Ces systèmes peuvent se ramener à deux types fondamentaux : 1^o la perception de tantièmes sur la recette des concerts ou auditions ; 2^o le paiement d'une surtaxe à l'éditeur — ou d'une somme à débattre à l'auteur si l'œuvre est manuscrite — donnant à l'acheteur le droit d'exécution publique. C'est le système de la participation à la vente.

Chacun de ces systèmes a ses avantages, appliqué à certaines catégories d'œuvres. L'un et l'autre conduisent aux pires injustices appliqués sans distinction à toutes les œuvres de musique. Il suffit, pour condamner au nom de la morale supérieure le premier, de constater qu'il permet à l'auteur d'une scie de café-concert de s'enrichir, alors qu'il n'eût pas permis à Beethoven, avec ses neuf symphonies, de vivre du produit de son génie. Le système des tantièmes, équitable au point de vue strictement commercial, est inique au point de vue artistique, puisqu'il constitue comme une prime à la mauvaise musique et tend ainsi à avilir l'art musical tout entier.

Le second système, d'autre part, n'est pas moins désastreux pour l'art, puisqu'il a pour conséquence directe, en renchérissant de façon excessive des œuvres déjà coûteuses sans cela, d'entraver très sérieusement leur diffusion.

Le système de la participation à la vente a, en outre, pour le compositeur, le grave inconvénient de le livrer pieds et poings liés à la merci de l'éditeur. Le contrôle de l'auteur sur la vente est toujours plus ou moins illusoire. Avec ce système, l'auteur, et surtout l'auteur débutant, se trouve enfermé dans ce cercle vicieux : Pour être joué, il faut être édité ; pour être édité, il faut subir les conditions de l'éditeur, c'est-à-dire presque toujours renoncer à toute rétribution, si même l'éditeur ne réclame pas à l'auteur le paiement d'une partie des frais, quitte à lui verser éventuellement un tant pour cent sur la vente. Ce système, enfin, est quasi prohibitif pour l'édition des grandes œuvres, qui nécessitent l'établissement d'un matériel coûteux.

N'y aurait-il pas moyen de combiner les deux principes de façon à rendre plus rémunératrice l'exécution des grandes œuvres d'une part, tout en favorisant la diffusion des œuvres de musique en général ? C'est ce que je me propose d'examiner.

Les œuvres de musique ne sont pas toutes de même nature. Elles n'ont pas toutes la même destination. Si nous les examinons en bloc, nous voyons qu'on peut les ranger en deux grandes catégories plus ou moins bien délimitées : celles qui ont pour principale raison d'être l'exécution publique, et celles qui visent surtout à la vente. Une symphonie, un opéra sont faits avant tout pour être exécutés en public ; la vente du matériel d'exécution et même des réductions pour piano à 2 ou 4 mains ne constitue jamais, tant pour l'auteur que pour l'éditeur, qu'une ressource accessoire. C'est dans la nature même des choses.

Par contre, une sonate, un morceau de chant, un nocturne ou un prélude pour piano, ne rapportent vraiment que par la vente, lors même qu'il leur arriverait d'être joués en public. Il y a par centaines des morceaux qui ne se jouent pour ainsi dire jamais en public et qui rapportent de beaux deniers à l'éditeur.

Il y a bien, et c'est là que gît la difficulté, toute une catégorie d'œuvres qui sont à cheval sur les deux catégories : les danses de concert, dont un orchestre a fait la vogue et qui se vendent ensuite à merveille sous forme de réduction au piano, si bien qu'on ne sait si, dans tel cas, c'est l'exécution ou la vente qui est la plus rémunératrice. Peut-être faudra-t-il admettre une troisième division distincte pour les œuvres de ce genre. Mais pour le moment, je me borne à étudier les caractères des deux catégories principales.

Le système des tantièmes, c'est là un de ses plus graves inconvénients, ne prévoit aucune rémunération pour les compositeurs d'œuvres destinées principalement à la vente. Les auteurs d'œuvres de ce genre sont encore aujourd'hui vis-à-vis des éditeurs dans la position où se trouvaient tous les compositeurs de musique avant la création des sociétés de perception : ils restent à la merci des éditeurs. Mais ce système crée en outre une inégalité énorme entre les auteurs d'œuvres destinées à l'exécution publique. Les œuvres de théâtre sont par lui manifestement favorisées et c'est pourquoi on voit les compositeurs se détourner si volontiers de la composition de musique pure pour rechercher les succès dramatiques. Il faut vivre. Il oblige, en outre, les auteurs à abdiquer tous leurs droits aux mains de sociétés qui prennent une importance démesurée, où les médiocres ont toujours la haute main, puisqu'ils sont la majorité, si bien que l'exploitation du capital social se fait dans l'intérêt des compositeurs de café-concert au détriment des meilleurs parmi les musiciens.

Le fait qu'il existe des œuvres protégées et des œuvres du domaine conduit dans la pratique à des absurdités. Ainsi, dans un concert où l'on jouera pour neuf dixièmes des œuvres de Beethoven, de Gluck ou de Bach, et pour un dixième seulement des œuvres protégées, ces dernières toucheront la totalité des droits perçus et les autres, rien. Ces mêmes œuvres, jouées dans un programme entièrement composé d'œuvres protégées et qui aura réalisé la même recette, toucheront dix fois moins, ce qui est manifestement absurde.

Avec le système des tantièmes, seules les œuvres qui se prêtent à une exécution fréquente sont rémunératrices. Les autres, quelle que soit leur valeur, ne rapportent que peu de chose.

Enfin, dernier inconvénient, les frais de perception sont, avec le système des tantièmes, très considérables et varient dans des proportions énormes de pays à pays, de district à district, de ville à ville, une perception minime nécessitant le même personnel qu'une perception très forte.

Pour établir la rémunération de l'auteur sur des bases rationnelles, il faut partir du principe que le droit de reproduction et le droit d'exécution doivent tous deux profiter à l'auteur et établir la perception des droits sur une combinaison de ces deux droits. Je ne me dissimule pas que la formule sera peut-être difficile à trouver, mais ce n'est pas une raison pour ne pas la chercher.

Il faut trouver un système qui améliore la perception dans les deux domaines, de façon à faciliter l'exécution d'une part et à faciliter l'édition de l'autre.

Ainsi, il faudrait faire abstraction du droit d'exécution pour toutes les œuvres destinées principalement à la vente : œuvres de piano, morceaux de chant, arrangements à deux et à quatre mains, et en général toute musique se prêtant surtout à l'exécution personnelle et intime.

La perception de droits d'exécution sur de la musique qui ne devrait être considérée que comme destinée à la vente, complique énormément la perception sans avantage équivalent pour les auteurs dignes de ce nom et au détriment des droits perçus sur la musique destinée principalement à l'exécution publique. Par contre, les œuvres de ce genre peuvent s'éditer à très peu de frais, ce qui permettrait de frapper la vente d'un droit au profit des auteurs sans augmenter les prix au point d'en empêcher la diffusion.

Même chose en ce qui concerne la musique dont l'exécution publique ne constitue qu'une réclame en faveur de la vente, ainsi pour les chansons de café-concert. S'il est une chose absurde et immorale, c'est le profit insensé que le mode de perception actuelle permet de réaliser au moyen d'œuvres sans la moindre valeur artistique. Les trois quarts du temps, ces chansons ne sont pas même signées par leurs auteurs, mais sont faites à vil prix par des musiciens besogneux pour des entrepreneurs qui encaissent tous les droits. Et ce sont ces gens-là qui font la loi dans les conseils des sociétés de perception ! Comment s'étonner si celles-ci ne jouissent pas d'une très haute estime auprès du public.

Seulement, ce droit ne devrait pas être arbitraire et abandonné au bon plaisir des éditeurs. Il faudrait trouver le moyen de le rendre uniforme et obligatoire, avec contrôle sérieux.

Mais aucun droit ne devrait être perçu sur la vente des symphonies, des opéras, de la musique de chambre, etc. Tout renchérissement de la musique de ce genre en entraverait très sérieusement la diffusion, alors qu'au contraire il faut chercher à en faciliter par tous les moyens l'édition, toujours coûteuse. Là, la perception de tantièmes sur l'exécution, répartis entre l'auteur et l'éditeur, s'impose. La part de l'éditeur peut être, en cas de succès, très importante et les tantièmes encaissés pour une seule œuvre compensent aisément les frais faits pour une dizaine d'autres moins favorisées. L'éditeur éditera donc plus volontiers et l'auteur y gagnera une publicité étendue et une grande diffusion de son œuvre.

Les chœurs d'hommes et la musique d'orphéon, en général, nécessitent un traitement spécial. Cette musique est utilisée presque exclusivement par des sociétés d'amateurs. Ces sociétés méritent d'être encouragées. Elles sont, en général, pauvres. Il faut donc leur fournir de la musique bon marché, et leur permettre cependant d'organiser des auditions publiques sans leur imposer de gros droits d'exécution. Mais l'intérêt pour ces sociétés ne doit pas aller jusqu'à dépouiller les auteurs à leur profit. La solution serait peut-être dans la combinaison d'un droit sur la vente très modéré, n'influençant le prix de la musique que dans une proportion insensible, avec un droit d'exécution également très minime, et n'augmentant que très peu les frais généraux. Les auteurs se rattraperont sur le nombre des feuilles vendues et sur la fréquence

des exécutions. De toute façon, et en dépit des déclamations parfaitement injustes qu'on lit parfois dans les organes des sociétés chorales, ce ne sera jamais ce genre de musique qui enrichira ses auteurs.

* * *
Mais pour que la perception des droits d'auteurs puisse s'établir un jour sur des bases équitables et définitives, il paraît nécessaire de régler tout différemment qu'on ne l'a fait, la question du domaine public. Les œuvres du domaine public ne peuvent pas être frappées d'un droit sur la vente, cela va sans dire. La différence que l'on établit dans la perception du droit d'exécution entre œuvres du domaine et œuvres protégées, est un obstacle insurmontable à l'établissement de normes de perception simples, pratiques et équitables tout à la fois. La perception des droits d'auteurs ne sera universellement acceptée sans murmurer par les organisateurs d'auditions publiques que lorsqu'elle s'opérera sur toutes les œuvres sans exception, par les soins d'une fédération internationale d'organisations de perception placées sous un contrôle officiel. La répartition serait établie proportionnellement sur les bases suivantes : les sommes perçues pour des œuvres de compositeurs morts depuis plus de cinquante ans — œuvres considérées comme le capital commun de tous les compositeurs vivants — seraient versées à des fonds nationaux destinés à subventionner la musique ou à pensionner les musiciens âgés. Les tantièmes perçus pour les œuvres d'auteurs vivants ou morts depuis moins de cinquante ans seraient répartis d'office à ces auteurs ou à leurs héritiers.

* * *
Ce sont là de simples indications que je livre aux méditations des spécialistes.

En terminant, je tiens à ajouter que pour le moment, et en attendant leur remplacement par quelque chose de mieux, les sociétés de perception existantes rencontreraient bien moins de résistance si elles renonçaient à certaines chinoiseries qui ne sont ni dans l'intérêt du public, ni dans celui des auteurs. Pourquoi, par exemple, obliger un auteur à déclarer *toutes* les œuvres qu'il fait exécuter, même s'il s'agit d'une composition de circonstance, écrite sur commande et qui ne sera exécutée qu'une fois ? Pourquoi lui interdire de conclure des traités particuliers lorsqu'il y trouve un réel avantage ? A qui cela fait-il tort ? Aux agents ? Mais les agents sont là pour les auteurs, et non les auteurs pour les agents. Pourquoi encore obliger un auteur qui donne un récital de ses propres œuvres à se payer des droits à lui-même, droits dont il ne touchera du reste que le quart, quand les agents, sous-agents et l'administration centrale auront prélevé leur part ? C'est frapper les auteurs d'un impôt stupide et directement contraire à leurs intérêts. Le but des sociétés est de faciliter la perception dans les endroits où les auteurs ne peuvent percevoir eux-mêmes. Il n'a jamais été de les empêcher de retirer le bénéfice de leur travail là où ils peuvent le faire directement. Il serait si simple de décider que les auteurs auront la faculté de demander à la société de s'abstenir de percevoir sur telle ou telle audition. Ce sont là de petites choses, mais ce sont ces petites choses qui ont le plus contribué à rendre les sociétés de perception impopulaires, parce qu'elles ont ancré dans l'esprit public la notion que ces sociétés se préoccupent beaucoup plus des intérêts de leurs agents que de ceux des auteurs qu'elles sont censées représenter. Le public, les sociétés d'amateurs,

les entreprises de concerts, sont tout disposés à s'intéresser au sort des auteurs, mais la machine administrative qui assure la perception lui est instinctivement suspecte, et jusqu'ici ces organisations n'ont rien fait de ce qu'il faudrait faire, en Suisse du moins, pour faire tomber ces préventions.

Le jour où il sera clair pour tous que la perception est dans l'intérêt des auteurs et que ceux-ci en bénéficient véritablement, et non dans la proportion de 10 à 20 %, comme c'est trop souvent le cas chez nous, la cause des droits d'auteur sera gagnée auprès du public.

EDOUARD COMBE.



La Vie Musicale publiera dans son prochain numéro :

LIONEL DAURIAC : *Note sur l'inspiration musicale.*



« Misé Brun » à Zurich

La première représentation en Suisse de *Misé Brun*, de Pierre Maurice, a eu lieu le jeudi 10 mars au Théâtre de la Ville de Zurich. L'œuvre, qui a été créée, comme l'on sait, à Stuttgart, l'an dernier, a été représentée depuis avec succès à Gratz. C'est à l'initiative de l'Association des musiciens suisses qu'est due la représentation de Zurich, car, ainsi que le disait dans une réunion intime après le spectacle M. le directeur Reucker, à Zurich on se méfie des nouveautés et sans le subside de 3000 francs de l'A. M. S. il n'eût pas eu le courage de se lancer dans une aventure aussi coûteuse. J'ai constaté effectivement avec surprise que pour la « première » d'une nouveauté d'un compositeur suisse, le théâtre était loin d'être plein.

La pièce a été montée avec le plus grand soin. Elle exige un assez grand déploiement de mise en scène, principalement au premier acte. Cet acte, qui représente une nuit de carnaval à Aix-en-Provence, est un prétexte à musique pittoresque et M. Pierre Maurice l'a traité avec amour. C'est le seul où le chœur intervienne avec abondance. Dans le reste de la pièce, on n'entend plus que quelques rares chœurs à la cantonade, dont l'un, derrière le rideau, pendant le prélude du troisième acte, sauf erreur, est d'un très bel effet. Mais le premier acte est presque entièrement choral et plein de beaux effets d'orchestre. Le compositeur se prépare cependant à le supprimer, paraît-il, car il est conçu sous la forme d'un intermède, et comme tel, il serait d'un excellent effet au milieu de la pièce, tandis qu'au début il ralentit beaucoup l'exposition. Il a en outre l'inconvénient de demander à lui seul, pour être monté, autant de travail que les trois autres ensemble, et il est probable qu'une fois réduite à trois actes, la pièce se montera beaucoup plus souvent.

L'action, une chaste et tragique histoire d'amour, a été tirée par M. P. Maurice d'un roman peu connu. A partir du deuxième acte, elle marche rondement. Peut-être le compositeur en arrivera-t-il à supprimer quelques longueurs inutiles et du reste peu nombreuses. Le second acte, coupé en deux tableaux, est le plus long. La première partie se passe dans le cloître d'un monastère, à la porte de la chapelle, la seconde chez l'orfèvre Bruno, mari de Misé Brun. Là, se place une ravissante scène entre l'orfèvre et trois commères qui viennent semer la jalousie dans son cœur.

L'acte suivant a pour théâtre une auberge de l'Esterel. Il est rapide et dramatique. Poétique et charmant, l'épisode de la fillette qui avertit Misé Brun du piège qui lui est tendu. Le dernier acte enfin se passe dans la chambre de Misé Brun. C'est par la fenêtre qu'elle aperçoit le cortège qui conduit Galtières,