

destiné à s'élargir considérablement. Déjà le microphone est sorti de chez lui dans quelques occasions notoires. Il a enregistré de grands organistes dans leur église, certains orchestres et de grandes masses chorales au cours d'une exécution publique. Ensuite, s'enhardissant, il a fait le voyage de Mont-de-Marsan pour entendre le vieux maître Planté dans sa retraite ; il s'est mêlé à la foule londonienne, et bien protégé contre la bousculade, il a recueilli, étrange Pastorale, l'orage de la Bourse et la scène au bord du ruisseau du Strand.

Mais ces initiatives sont restées jusqu'ici des curiosités isolées. Il n'est d'ailleurs pas facile de dire dans quel sens elles sont appelées à se développer.

Le spécialiste a toujours un peu tendance à se complaire dans les résultats obtenus ; mais des excitations extérieures viennent de temps à autre l'arracher à sa satisfaction.

Pour le phonographe, ces influences viennent en ce moment du côté du cinéma parlant. Dans l'une des deux méthodes qu'on y emploie (et dont nous reparlerons) on utilise en effet des phonographes.

Mais les usages du studio phonographique ne conviennent guère aux exigences du cinéma ; ils donnent difficilement l'impression de spontanéité qu'avait réussi à atteindre assez régulièrement l'écran muet.

Ces exigences nouvelles aboutiront certainement à élargir le champ d'application du phonographe et amèneront dans nos disothèques des tableaux sonores beaucoup plus variés.

Il faut bien voir que dès maintenant l'art du phonographe est, comme ses disques, à double face, et que si d'un côté il se tourne vers la foule et s'adapte à des manifestations de masses, de l'autre son visage intime embellit et s'affine.

Ce n'est qu'en s'adressant à la communauté tout entière que l'on peut de nos jours trouver les ressources nécessaires à de longues études techniques. Mais les progrès réalisés profitent également à ceux qui voient dans le phonographe, bien plutôt qu'un orchestre de danse ou un collaborateur du cinéma, le dernier venu des instruments de musique de chambre.

P.-H. LE CORBEILLER.

En marge d'un Conflit

I. Point de vue

Dans la discussion qui se poursuit aujourd'hui au sujet des droits d'auteurs dans le domaine de l'édition mécanique, un de nos confrères, M. Mangeot directeur du Monde Musical et de l'Ecole Normale de Musique vient de jeter brusquement un argument nouveau. Soucieux de rassembler impartialement toutes les données essentielles du problème, nous reproduisons ci-dessous la thèse juridique de notre confrère.

M. Mangeot rappelait dans son article que M. Dommange directeur de la Maison Durand et président de la Chambre Syndicale des Editeurs de musique, estime que les compositeurs n'ont pas juridiquement le droit de parler avec les industriels : ils n'ont qu'un seul droit : celui d'être tenus au courant de la politique suivie par les éditeurs à l'égard des industriels.

Le directeur de l'Ecole Normale nationale de Musique estime que cet axiome est inacceptable et voici sous quelle forme il propose de défendre, dans l'édition mécanique, les droits du compositeur actuellement menacés par les éditeurs !

Disons tout de suite que nous ne partageons pas du tout l'avis de M. Dommange. Qu'est-ce qu'un disque ? Un disque est l'enregistrement d'une interprétation par un

artiste d'une œuvre déterminée et son *audition* à l'aide d'une machine. Dans la cire est gravée non pas seulement l'œuvre, mais son interprétation. Si l'on peut estimer que le talent de l'auteur et le talent de l'artiste entrent pour une égale part dans la *valeur artistique* du disque, le talent de l'interprète entre seul en ligne de compte dans sa valeur commerciale. Je veux dire par cela, que le plus bel air du monde, la chanson la plus en vogue ne feraient pas vendre un disque si M. Dommange ou moi les chantions devant le microphone.

A qui vont être offertes les *exécutions* captées dans la cire ? Au *public*. Les disques sont donc et ne sont pas autre chose que des *exécutions publiques*. Par eux, les artistes font entendre une œuvre non plus seulement à 500, 1000 ou 2000 personnes réunies à jour et heures fixes, dans une salle de concerts, mais à un public beaucoup plus nombreux, dont les fauteuils, au lieu d'être rapprochés les uns des autres comme chez Pleyel ou chez Erard, sont distants de quelques mètres ou kilomètres.

Le caractère public de l'exécution est encore beaucoup plus marqué pour les transmissions par T. S. F. qui, elles aussi, ne sont pas autre chose que l'enregistrement d'une interprétation dans la cire invisible et impalpable de l'air.

Or, si le compositeur a cédé à l'éditeur son manuscrit, et s'il lui a aliéné complètement ses droits de publication, il a toujours réservé ses droits sur son *exécution*. C'est lui seul qui est libre d'accorder ou de refuser l'exécution publique et d'en fixer les conditions.

Auteurs et compositeurs ont fondé à cet effet des Sociétés de perception que les directeurs de théâtre et donneurs de concerts connaissent bien et qui, à la fin du trimestre, remettent aux uns et aux autres les tantièmes — plus ou moins écornés — qui leur reviennent.

Il faut dire tout de suite que, sans que la loi sur la propriété artistique les y autorise, et grâce à d'habiles conventions particulières, les éditeurs sont entrés dans ces sociétés de droits d'auteurs et qu'ils y figurent comme parties prenantes, c'est-à-dire en rognant à leur profit une partie du droit d'exécution que la loi a réservé aux Auteurs.

Il est maintenant très facile de conclure.

Puisque les disques et les transmissions par T. S. F. sont éminemment des exécutions publiques, c'est aux auteurs, ou aux Sociétés d'auteurs qu'il appartient de percevoir le droit sur ces modes d'exécution, autrement dit sur les disques et — quand elles seront établies — sur les redevances des usagers de la T. S. F.

Cette conclusion est entièrement conforme à celle que nous trouvons dans l'énumération des principes fondamentaux reconnus par la section juridique de l'*Union internationale de la radio-diffusion*, où il est dit :

« Les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques jouissent du droit exclusif d'autoriser la communication de leurs œuvres au public par la radio-diffusion ».

On pourrait d'autant plus facilement ajouter : « ou par le disque » que, très souvent, ces deux modes de communication se confondent.

Il est donc permis de penser que les compositeurs ont juridiquement le droit de parler avec les industriels, un peu plus que ne le voudrait le distingué président des Éditeurs de musique et nous en connaissons qui l'ont déjà fait et qui se sont réservé la totalité des droits résultant de l'usage de leurs œuvres par la musique mécanique.

MM. les Éditeurs ne sont pas exposés à en être réduits à cette extrémité, puisque, nous l'avons dit, ils ont été assez habiles pour faire partie de la Société des Auteurs. Seule-

ment au lieu de toucher la part du lion qu'ils réclament et de donner un os à ronger aux compositeurs, ils seront peut-être obligés de baisser le ton et de transposer leurs prétentions une tierce en dessous.

A. MANGEOT.

II. Définition

D'autre part, nous extrayons, d'un des remarquables feuilletons que l'éminent juriste Grunbaum-Ballin, a publiés dans le Temps sur la question qui nous intéresse, cette très intéressante étude sur le véritable caractère légal du commerce de l'édition-papier. Dans ces articles qui ont fait grand bruit et qui confirment tout ce que nous avons publié dans l'Édition Musicale Vivante, M. Grunbaum-Ballin imagine un dialogue entre un compositeur et un éditeur. Au cours de cette conversation, le premier demande au second s'il connaît le sens exact du mot « marchandage ». Et l'éditeur répond :

L'ÉDIT. — Le marchandage ? A la faculté de Droit, en deuxième ou troisième année, j'ai dû en entendre parler au cours de législation ouvrière du vénérable M. Raoul Jay. Mais vous avouerez-je...

LE COMP. — A la bonne heure ! Vous n'êtes, tout de même, pas de ceux qui croient que « marchandage » s'entend uniquement d'une discussion avec un boutiquier pour obtenir une réduction de prix. Vous n'ignorez pas que le marchandage, qu'un décret du gouvernement provisoire de la République a aboli, en 1848, quatre jours après la révolution de Février, c'est « l'exploitation des ouvriers par des sous-entrepreneurs », suivant la définition même qu'en donne ce décret.

Le marchandeur, a-t-on pu dire justement, est un courtier de travail ; c'est celui qui réalise tout son gain en achetant le travail humain d'un côté pour le revendre de l'autre, sans avoir besoin ni d'une aptitude professionnelle quelconque ni de capitaux, sans jouer aucun autre rôle que celui d'un simple intermédiaire : tel le tâcheron qui, jadis, s'engageait à fournir de la main-d'œuvre et spéculait sur le profit résultant de la différence entre la somme qu'on lui payait et les salaires versés par lui aux ouvriers embauchés. On a défini le marchandage : une convention de sous-entreprise portant exclusivement sur la main-d'œuvre.

Pendant près de 50 ans, le décret de 1848 resta lettre morte. A peine était-il tiré de l'oubli qu'un arrêt des Chambres réunies de la Cour de cassation, en date du 31 janvier 1901, vint en atténuer la portée par une interprétation restrictive. La Cour suprême décida que le marchandage aboli par le décret du 2 mars 1848 était non pas tout embauchage d'ouvriers par un tâcheron, mais seulement celui qui aboutissait, en fait, à tirer un profit abusif du travail des ouvriers embauchés.

Une telle interprétation fut véhémentement combattue au Conseil supérieur du travail. Ces débats provoquèrent le dépôt d'un projet de loi par M. Viviani. Le 10 juillet 1911, le projet Viviani, abolissant le marchandage sans restriction aucune, était adopté par la Chambre des députés. Il fut aussitôt transmis au Sénat... Il n'est pas encore voté.

L'ÉDIT. — Il n'est pas encore voté ?

LE COMP. — Nous ne sommes qu'en 1929. Le Sénat est une Assemblée sage et qui abhorre les résolutions hâtives.

Human labour is no merchandise, disent les Anglais. C'est ce que pensaient aussi les hommes de 1848, lorsqu'ils ont aboli le marchandage, et, six jours plus tard, par le décret du 8 mars, établi des bureaux de placement gratuits. Le législateur républicain a voulu faire disparaître, en même temps que le marchandage, les bureaux de placement où la commission du placeur est payée par le travailleur.

Ce que j'attends maintenant, c'est l'abolition du marchandage dont souffrent les créateurs des œuvres littéraires et artistiques.

L'ÉDIT. — Qu'entendez-vous par là ?

LE COMP. — J'entends par là qu'il y a marchandage, au sens le plus strict du terme, c'est-à-dire exploitation abusive de l'auteur et de son travail, quand celui avec lequel l'auteur a traité, au lieu de

mettre lui-même l'ouvrage en valeur, par le mode de publication correspondant à la profession qu'il exerce, au lieu d'engager dans cette entreprise son activité propre, sa technique professionnelle, ses capitaux, n'est qu'un courtier, et rétrocede à un tiers le privilège exclusif de telle ou telle forme de l'exploitation de l'œuvre complètement étrangère à son métier personnel moyennant une prime avantageuse qu'il perçoit sans effort et sans risque.

En pareil cas, le cessionnaire des droits de l'auteur cesse d'être un industriel ou un commerçant véritable. Il n'est qu'un marchandeur.

L'ÉDIT. — On peut disserter à perte de vue sur des cas isolés.

LE COMP. — Cas isolés ? Depuis que la loi de 1793 a reconnu aux auteurs et aux artistes le droit exclusif de vendre et distribuer leurs ouvrages « dans le territoire de la République », combien d'hommes de lettres ont cédé à leurs éditeurs la « pleine et entière propriété » de leurs œuvres ! Combien d'éditeurs ont rétrocedé, pour une somme forfaitaire, à des éditeurs étrangers, à des traducteurs, souvent à de simples intermédiaires, le droit exclusif de traduction en langue anglaise, allemande, espagnole ou suédoise ! Que requiert, le plus souvent, la conclusion d'un tel marché ? Aucune peine, aucune démarche, aucune connaissance des langues étrangères, du goût du public dans les autres pays. Il est arrivé qu'on ait daigné consulter l'auteur de la désignation du traducteur ou la valeur de la traduction. Mais combien de fois s'est-on dispensé de ces vaines formalités ?

Eh bien, ce profit supplémentaire, perçu si facilement pour la cession du droit de publication en langue étrangère, je dis que c'est un bénéfice sans rapport avec l'industrie propre de l'éditeur. Bénéfice extracontractuel ; exploitation abusive de l'œuvre de l'auteur ; courtage : marchandage.

L'ÉDIT. — Et où avez-vous vu que l'éditeur rétrocede le droit de traduire un livre sans y être formellement autorisé par son contrat ?

LE COMP. — Oui, je sais : depuis une vingtaine d'années, les contrats contiennent souvent des clauses expresses sur ce point. Nous en reparlerons un peu plus tard, si vous le voulez bien, de ces clauses où l'éditeur, bien que simple intermédiaire entre l'auteur et le publicateur en langue étrangère, se fait allouer un courtage vraiment excessif : 50 % presque toujours, bien rarement 30 % ou un taux moindre. Mais je veux, auparavant, vous citer d'autres exemples de marchandage.

L'ÉDIT. — Permettez-moi d'abord de vous faire observer que l'éditeur qui rétrocede le droit exclusif de traduire l'œuvre publiée par ses soins, comme son traité l'y autorise, ne tire généralement de cette rétrocession que d'assez minces bénéfices.

LE COMP. — Permettez-moi de sourire. Oh ! sans doute, il y a quatre-vingts ou cent ans, la traduction d'un ouvrage français, même dû à la plume d'un auteur célèbre, ne pouvait pas, le plus souvent, rapporter de bien grosses sommes. Les législations des différents pays — à peu d'exceptions près — et le droit international n'interdisaient pas aux traducteurs la publication d'un ouvrage sans l'autorisation de l'auteur ou de son cessionnaire ; rarement venait-on solliciter et encore moins offrir de payer le droit de traduire. Et, seule, une élite savait, hors de nos frontières, apprécier les œuvres de l'esprit français. Mais aujourd'hui, grâce au progrès des législations internes et du droit international, traduire sans autorisation, c'est contrefaire. Il faut donc se procurer cette autorisation et la payer son prix. D'autre part, l'instruction s'est répandue, le goût de la lecture a gagné les classes populaires ; les inventions scientifiques — chemin de fer et bateau à vapeur — ont raccourci les distances et rapproché les peuples, bien avant les merveilles du siècle présent, bien avant l'automobile, l'avion, le dirigeable et la T. S. F. Alors, un débouché immense s'est ouvert. On cite tel éditeur qui, sans bouger de son fauteuil, sans faire lui-même aucune démarche à New-York, à Londres ou ailleurs, a touché, l'an dernier, quatre cent cinquante mille francs de bénéfices nets pour rétrocession du droit de traduire les ouvrages de sa maison.

L'ÉDIT. — Les auteurs n'ont-ils donc rien reçu ?

LE COMP. — Obtenez d'Édouard Herriot qu'il consente à vous dire la somme dérisoire que lui ont valu les droits de traduction de *Madame Récamier*, ouvrage qui, traduit en langue anglaise, a été récemment, aux États-Unis, un immense succès de librairie. Je reconnais, toutefois, que, dans les clauses de ces contrats récents auxquels vous faisiez allusion, on a bien voulu laisser aux auteurs 50 % du bénéfice total. Mais avouez que l'éditeur n'a pas eu grand mal à se donner ni grand risque à courir pour toucher sa part de ce métoyage.

L'ÉDIT. — Il a tiré de sa propriété un revenu légitime ; et n'admettez-vous donc point que l'effort de publicité, de lancement, qu'il a fait en France a pu lui coûter fort cher, que cette rentrée n'est qu'une compensation de ses débours ?

LE COMP. — Compensation fort substantielle. D'ailleurs, je persiste à penser que la dépense d'intelligence et d'argent qu'exige le lancement d'un auteur nouveau est faite exclusivement en vue de la vente de l'ouvrage français, et des profits qu'on en escompte. Mais voici d'autres cas de marchandage, plus frappants encore.

Tout à coup, et en quelques années, la science vient d'offrir à l'humanité civilisée de nouveaux, de prodigieux moyens de diffusion et de multiplication des œuvres de l'esprit : le film est apparu, puis le disque de la « machine parlante », puis la radio. A l'exemple de l'éditeur de livres, l'éditeur de musique s'était autrefois fait céder « en toute propriété » les droits du compositeur de musique. Vous citerai-je dix, vingt, cinquante exemples ? *Manon* a été cédé à l'éditeur X pour 2.000 francs (et cette somme comprenait aussi le prix de la cession de tous les droits de représentation à l'étranger). Vous avez lu, comme tout le monde, ce charmant recueil de souvenirs et d'anecdotes piquantes que Gabriel Astruc a publié tout récemment, le *Pavillon des fantômes* ?

L'ÉDIT. — Je viens de l'acheter.

LE COMP. — Vous y verrez César Franck tendant à son éditeur son manuscrit et lui disant : « Ça ne se vendra pas. Je vais vous imposer des sacrifices. Ne me donnez pas trop d'argent. » Vous y verrez aussi le compositeur Moszkowski apportant à l'éditeur Heugel un morceau de piano intitulé *le Printemps*. Il demande un prix : marchandage, mais dans le sens profane du terme. Finalement le compositeur consent au rabais. « J'accepte, dit-il, mais changeons le titre : ce n'est plus *le Printemps*, c'est *le Bon Marché*. »

Les années ont passé depuis que fut acquise la « pleine et entière propriété » de ces œuvres célèbres que je citais tout à l'heure. On ne connaissait guère, lors de ces cessions, que les rouleaux perforés et les formes primitives du phonographe. Depuis lors, le disque a commencé de régner sur le monde. Un jour, les éditeurs de musique s'avisent ou — plus exactement et pour rester dans la vérité historique — un homme d'affaires ingénieux s'avise, à leur place, qu'il y a une mine d'or à exploiter en exigeant des fabricants de disques le respect du « droit d'auteur ». A la suite d'un procès gagné, les fabricants s'inclinent, ils se soumettent au contrôle d'une société commerciale fortement organisée, laquelle se charge, moyennant commission, de percevoir pour le compte des éditeurs de musique les « royalties » ou redevances dues pour chaque disque, et dont la vignette, que chacun connaît, apposée sur le disque lui-même, constate le paiement. Songez aux prix de détail des disques, au nombre de disques vendus, supputez le total des sommes que peut représenter une redevance de 4 ou 5 % seulement sur le prix de vente !

Ainsi les éditeurs de musique prétendent avoir seuls le droit d'autoriser le mode particulier de reproduction que permet la « machine parlante ». Leur profession, à eux, consiste à choisir des compositions musicales susceptibles de plaire à un public plus ou moins étendu, à les faire graver, puis éditer sur papier, et à les vendre. Et pourtant, à les en croire, l'auteur leur a cédé un mode d'exploitation de l'œuvre entièrement différent de l'édition musicale proprement dite et qui comporte une technique, que dis-je ! plusieurs techniques tout à fait particulières et complètement ignorées d'eux.

Eh bien ! Cet éditeur de musique gravée, rétrocédant ainsi les droits « musico-mécaniques » qu'il prétend avoir acquis en vertu de contrats presque tous antérieurs à l'apparition du phonographe actuel et des disques d'ébonite ou de gomme-laque, aujourd'hui répandus par millions dans le monde, cet éditeur rétrocédant ce qu'il ne saurait exploiter et prélevant sa part des redevances, n'erez-vous qu'il n'est qu'un simple courtier de travail ? Ici encore exploitation abusive de la création intellectuelle et artistique de l'auteur ; ici encore, marchandage.

GRUNBAUM-BALLIN.

Avouez que depuis quelques mois le disque a fait accomplir à la question du droit moral et matériel du compositeur un formidable pas en avant ! Il y a un an personne n'aurait osé parler sur ce ton aux barons féodaux de l'édition-papier. Voilà un des bienfaits inattendus du machinisme !