

L'ÉDITION MUSICALE

QUESTIONS PROFESSIONNELLES ET SYNDICALES

LES MUSICIENS

ET LES AUDITIONS RADIOTÉLÉPHONIQUES

On ne peut guère comparer l'édition musicale avec l'édition des ouvrages littéraires; trop de différences et trop profondes existent entre la clientèle des libraires et celle des marchands de musique. La foule, en effet, se montre curieuse des nouveautés que la critique, les prix littéraires et la publicité désignent à son attention; on n'hésite pas à faire l'emplette d'un roman, qui ne coûte d'ailleurs que sept francs, et qui, sous sa bande ornée du « vient de paraître », attire l'œil à tous les étalages. Les flâneurs s'arrêtent, feuilletent les derniers volumes mis en vente, parcourent quelques lignes ou quelques pages, et se décident. Peu de gens au contraire sont capables de lire la musique et de se rendre compte ainsi, par un examen rapide et sommaire, de ce qu'ils trouveront dans une partition qui soit propre à satisfaire leur goût. L'éditeur de musique n'a qu'un seul moyen de faire connaître les auteurs de sa maison, et c'est de faire jouer leurs œuvres. Or on sait quelles difficultés rencontrent les organisateurs de concerts, quand il s'agit de mettre au programme un nom peu connu. Jadis, les éditeurs envoyaient gracieusement aux professeurs de piano et de chant les partitions récemment parues; et ceux-ci les faisaient connaître à leurs élèves et en recommandaient l'achat. C'est un moyen de publicité auquel il a fallu renoncer depuis la guerre, car les frais de fabrication se sont élevés de trois cents pour cent, tandis que les prix de

vente n'ont été majorés que de cent pour cent : l'écart entre ces chiffres ne permet plus ces largesses intéressées.

La clientèle des éditeurs de musique est, en France du moins, fort restreinte, et bien plus qu'en Allemagne où la plupart des gens de culture moyenne sont capables de lire la musique. Leur nombre est tel qu'il existe en ce pays des journaux corporatifs spécialement destinés à renseigner les amateurs et les marchands sur les nouveautés et les rééditions classiques. En Angleterre et en Amérique, où la proportion des lecteurs n'est pas beaucoup plus élevée qu'en France, de nombreuses gens achètent cependant de la musique ; mais dans ces pays, la présentation extérieure des morceaux, le choix du titre, l'illustration de la couverture, concourent pour une large part à leur succès.

En France aussi, un public musicalement illettré achète la musique dont l'audition lui a plu ; mais il n'achète que celle des auteurs connus, et il faut une vingtaine d'années pour qu'un auteur, en admettant qu'il soit aidé par les circonstances, parvienne à imposer son nom à la foule et non plus seulement à une élite ou à une chapelle. Il faut dire aussi que, depuis cinquante ans, la production musicale dépasse de beaucoup la capacité d'absorption du public. Car tandis que le nombre des compositeurs augmentait, tandis que la valeur de leur production s'élevait, le nombre des amateurs restait à peu près le même ; mais ceux-ci, en raison de l'enchérissement général de la vie, rechignaient davantage à payer les prix nouvellement imposés et restreignaient leurs achats. Là encore, la question d'argent constitue tout le problème. Et la vie des compositeurs que leur naissance n'a point dotés de rentes est plus que jamais misérable.

Il n'est en effet qu'un seul genre de musique qui puisse leur rapporter d'assez gros revenus : les compositions écrites avec ou sans paroles pour les music-halls ou les petits orchestres, dancings, casinos ou brasseries. Ces partitions-là sont distribuées gratuitement aux exécutants par les édi-

teurs. Elles ne rapportent que par l'intermédiaire de la Société des auteurs, qui perçoit les droits d'exécution ; l'éditeur en reçoit une part, et l'auteur ou les auteurs (compositeur et « parolier » s'il s'agit d'une chanson) deux. Ainsi certains musiciens spécialisés dans ce genre de production parviennent-ils à toucher bon an mal an de quarante à cinquante mille francs. Mais c'est là l'exception. Et malheur en tous cas au musicien qui, se sentant l'étoffe d'un compositeur de symphonies, croira possible de tirer le moindre revenu d'une œuvre qui lui aura coûté de longs efforts et de patients travaux : il ne réussira point à la faire éditer ; il ne parviendra qu'au bout d'un véritable calvaire à la faire jouer, et il saura ce qu'il en coûte de « faire de l'art pur ».

§

Quand on parle de l'édition musicale française, on n'envisage ordinairement que la demi-douzaine de maisons importantes et dont les revenus sont, en effet, considérables. Mais on ne sait point que si ces maisons sont devenues ce qu'elles sont aujourd'hui, c'est parce qu'elles ont racheté une quantité de fonds concurrents de moindre envergure et dont les premiers possesseurs n'avaient pu réussir. La situation présente de ces gros éditeurs fait croire que la musique les a enrichis. Il serait plus juste de dire que c'est en grande partie l'argent que leurs concurrents ont englouti, tandis qu'ils opéraient à leur compte, qui maintenant rapporte. *Sic vos non vobis*. Mais ceci demande à être expliqué.

L'édition du « matériel » d'un opéra en trois ou quatre actes — parties d'orchestres, partitions, etc. — coûte environ 80.000 francs à l'éditeur. A l'heure actuelle, à moins d'être servi par une chance extraordinaire, il ne peut guère compter sur plus d'un succès réel et largement rémunérateur pour cent œuvres éditées. D'autre part, s'il cesse de publier, sa maison croule. Publier est une nécessité ; c'est

préparer l'avenir, mais ce n'est nullement assurer le présent; c'est, au prix de nombreuses difficultés à vaincre, entretenir un espoir.

Or, qu'arrive-t-il ? Au bout d'un certain temps, l'éditeur qui n'a point rencontré sur sa route une *Carmen* ou une *Manon*, se trouve à bout de ressources. Pour éviter la faillite et sauver ce qu'il peut du désastre menaçant, il vend son fonds à l'une des grosses maisons dont nous parlions tout à l'heure; mais il le vend en subissant une lourde perte, et c'est bien explicable, puisque ce fonds est composé d'ouvrages peu demandés et qui dormiront pendant des années dans les magasins avant de passer sur le piano des amateurs. La gravure des partitions et leur tirage n'en avaient pas moins coûté à celui qui les avait fait exécuter le même prix que si le succès était venu pour elles comme pour *Manon* ou *Carmen*. Leur acquéreur, lui, les achète à bon marché. Le capital qu'il engage dans cette opération étant de faible importance, le revenu qu'il tirera de ces partitions peu demandées suffira pour le rémunérer, tandis qu'il aurait été fort insuffisant pour rémunérer le capital engagé par le premier éditeur, celui qui a supporté les frais de fabrication, et qui n'a pu les amortir.

Parfois aussi, une maison qui est vendue apporte à l'acquéreur un auteur dont les premières œuvres n'ont obtenu qu'un succès médiocre, et qui, brusquement, rencontre la faveur du public. Mais songez au petit nombre des partitions qui sont demandées par les amateurs, comparez avec le monceau des œuvres dont vous voyez les titres sur les catalogues, et vous conviendrez que le métier d'éditeur de musique est un de ceux où l'on court plus de risques de faire faillite que de s'enrichir.

§

Ces difficultés très réelles de l'édition, les compositeurs ne les nient point : ils en ont tenu compte en formulant leurs revendications corporatives au Congrès National du Livre

de juillet 1921. Un rapport, aussi remarquable dans la forme que nourri de faits et rempli d'idées, y fut présenté par MM. Carol-Bérard et Gabriel Grovlez, secrétaire général et vice-président de l'Union Syndicale des Compositeurs de Musique, affiliée à la Confédération des Travailleurs Intellectuels. Ce rapport était principalement destiné à exposer la question qui domine tout débat soulevé entre éditeurs et compositeurs, c'est-à-dire la rédaction des contrats réglant leurs droits et obligations réciproques. Je ne saurais mieux faire que de laisser la parole à MM. Carol-Bérard et Grovlez, en citant les points principaux du document qu'ils ont signé :

Nous voulons, disaient-ils, vous exprimer notre désir de voir se transformer les rapports existant actuellement entre les compositeurs et les éditeurs. Nous souhaiterions de faire reconnaître le droit d'accorder au capital intellectuel une valeur égale au capital argent. S'il est juste qu'un éditeur gagne de l'argent, puisqu'il court des risques financiers certains, nous voudrions que le compositeur ne soit pas exclu du profit éventuel de son œuvre. Nous sollicitons des contrats moins léonins.

L'abandon total de la propriété d'une œuvre, sans restriction, ainsi que cela se pratique couramment dans l'édition musicale, est une chose qui, évidemment, doit cesser.

L'abandon complet de la propriété est en effet une clause inique ; elle a disparu des contrats d'édition littéraire, et le temps n'est plus où un Flaubert abandonnait pour 500 fr. une fois payés la propriété de *Madame Bovary*. Encore ne céda-t-il pas le droit d'adaptation et d'« arrangement ». Je sais bien que les éditeurs de musique font valoir cet argument que l'« arrangement » aide à faire connaître l'œuvre du compositeur. On cite volontiers le cas d'*España* de Chabrier, qui doit à la valse qu'en a tirée Waldteufel une grande part de sa popularité. Mais est-il bien sûr qu'un compositeur ait de quoi se montrer satisfait de voir dénaturer, jusqu'au point d'en changer le rythme, une de ses œuvres, fût-ce pour la faire passer du pupitre du chef d'or-

chestre de Colonne ou de Lamoureux sur le piano des jeunes élégantes de chefs-lieux de canton ? Il est certain, en tout cas, que ni l'éditeur, ni l'arrangeur, quel que soit le génie commercial du premier et quel que soit le génie musical du second, ne sauraient donner de la valeur à une œuvre qui en serait dépourvue, et il semble juste que les compositeurs revendiquent le droit de toucher un tantième sur la vente des arrangements, fantaisies et transcriptions qui jusqu'alors leur échappe le plus souvent. Il en va de même de l'enregistrement phonographique :

Actuellement, disent MM. Carol-Bérard et Grovlez, le compositeur cédant tous ces droits, — notamment celui de « transcription pour boîte à musique » — ne perçoit rien sur le bénéfice résultant de l'enregistrement au phonographe, le phonographe étant juridiquement considéré comme une boîte à musique.

Autre point essentiel, le délai de publication ; il n'est jamais fixé dans les contrats actuels, et on a vu, par exemple ; une méthode de piano acceptée par un éditeur attendre dix ans sa publication, sous prétexte que l'auteur, — une femme, — n'avait pas été nommée professeur au Conservatoire comme l'éditeur l'avait escompté. Les compositeurs souhaitent donc que les contrats portent mention d'un délai pour la mise en vente de leurs œuvres, et ceci semble fort raisonnable en effet.

Mais s'il est déjà bien difficile de concevoir un contrat-type pour l'édition littéraire, ce l'est encore bien plus pour l'édition musicale, en raison de la diversité des genres de musique et d'instrumentation ; il y a bien peu de rapports entre une valse chantée, une symphonie et un opéra. Aussi les compositeurs, tout en s'inspirant du contrat-type élaboré par la Société des Gens de Lettres, reconnaissent-ils qu'il faudrait établir plusieurs catégories de contrats, et leur idéal serait que ces documents fussent dressés à l'avenir par les soins des groupements professionnels mieux avertis et mieux armés que les individus. Le contrat reconnaîtrait à l'éditeur non plus une propriété absolue, pleine

et entière, mais le droit exclusif de graver, imprimer et vendre les œuvres qui lui seraient cédées par les compositeurs. « Au moment de la signature du contrat, l'éditeur payerait à l'auteur une rémunération pour le droit de publication et d'exploitation, rémunération dont le minimum varierait suivant la nature de l'œuvre et serait susceptible d'être augmenté par des primes ou conventions individuelles. Indépendamment de cette rémunération initiale, l'éditeur verserait à l'auteur (ou à ses ayants droit), pendant la durée de la propriété artistique, des « droits d'auteur » pour chacun des exemplaires vendus ; le montant de ces droits d'auteur se réglerait sous la forme de pourcentage, à fixer sur le prix de vente de l'ouvrage. Le contrôle pourrait être exercé sur la vente en s'inspirant des méthodes de la librairie. Cependant dans certains cas, comme il paraît de toute équité de sauvegarder les intérêts des deux parties en cause, l'éditeur n'aurait à verser les droits d'auteur sur les exemplaires vendus qu'à partir d'un certain chiffre d'exemplaires. Ce chiffre dépendrait de l'importance de l'ouvrage et des frais occasionnés par l'établissement du matériel. »

La question de la diffusion des œuvres françaises à l'étranger a pareillement retenu l'attention du Syndicat des Compositeurs. A la formule malheureusement courante : vendre cher et en petite quantité, les auteurs souhaitent que les éditeurs substituent le désir d'appliquer les méthodes commerciales en usage chez leurs concurrents étrangers, les Allemands notamment :

Alors, que ces derniers, écrivent MM. Carol-Bérard et Grovlez, accordent les plus grandes facilités de paiement, les Français exigent le règlement d'avance des commandes ; et si les musiques étrangères (italiennes, en particulier) occupent sur les différentes scènes lyriques du monde une place prépondérante, au détriment de notre musique, n'est-ce pas par suite des conditions prohibitives que nos éditeurs font aux impresarii ? Certaines maisons italiennes organisent des tournées théâtrales, envoient

les artistes, l'orchestre, les décors, des décors en papier. Tout un opéra tient dans une valise ! Dans bien des cas ne vaut-il pas mieux jouer une œuvre dans ce décor simple et peu coûteux, plutôt que de ne pas la jouer du tout ?... Une maison allemande expédie dans différents théâtres étrangers une opérette avec le scénario dans la langue du pays ; puis quelque temps après, un voyageur en musique se présente, joue la partition au directeur, et a qualité pour traiter immédiatement ! Evidemment, les éditeurs français se heurtent à de multiples difficultés ; ils rencontrent sans doute des appuis bancaires et gouvernementaux insuffisants, mais font-ils tous les efforts nécessaires ?

Aide-toi, le ciel t'aidera. Et pour commencer, en attendant le secours du ciel, les compositeurs souhaitent que la Chambre Syndicale des Éditeurs de musique, d'accord avec le Cercle de la Librairie, fonde, avec la participation de tous les éditeurs et marchands de musique, des dépôts de musique française dans les principaux centres étrangers, notamment en Amérique du Nord et en Amérique du Sud, où la propagande pourrait s'exercer avec de réelles chances de succès.

La preuve en est dans ce fait que me rapportait un éditeur parisien : de grands concerts de musique française ont été donnés au Canada par téléphonie sans fil, une fois par semaine en 1923. On sait combien les Canadiens et les Américains du Nord sont friands de « broadcasting ». Or, on a constaté que la vente des partitions exécutées en ces concerts par T. S. F. a été très active dans les semaines qui ont suivi. Il y a dans cette expérience une preuve du parti que la propagande bien organisée pourrait tirer de l'invention nouvelle.

On n'a pas su profiter autant qu'on l'aurait pu de la situation que le blocus, pendant la guerre, avait faite à l'Allemagne en la privant de ses débouchés extérieurs. Les Italiens se sont montrés plus habiles. Peut-être aussi ont-ils rencontré moins de difficultés que les éditeurs français, et notamment en ce qui concerne la main d'œuvre. Tou-

jours est-il que ceux-ci ne parvinrent point à constituer un *consortium* chargé de former une édition unique complète des classiques, susceptible de remplacer les éditions allemandes. Et tandis que certains morceaux, les plus courants, furent publiés par plusieurs maisons à la fois, d'autres restaient introuvables. A ce moment, pourtant, l'union eût procuré à l'édition française, sur les marchés étrangers, une suprématie dont devaient profiter les compositeurs vivants.

Depuis juillet 1921, date à laquelle MM. Carol-Bérard et Grovlez rédigeaient leur rapport, la commission qui devait régler les questions débattues entre compositeurs et éditeurs n'a pu encore aboutir à des résultats pratiques. Néanmoins, on peut espérer que ces efforts ne resteront pas sans résultat. Grâce à une bonne volonté réciproque éloquentement affirmée, la collaboration des éditeurs et des compositeurs doit servir la cause de la musique française; et pour que cette cause soit bien défendue, il importe avant tout que ses champions puissent gagner leur vie en « suivant » leur œuvre comme ils le demandent.

§

Les groupements professionnels des musiciens sont de deux ordres : le premier comprend les sociétés de perception, et le second, les groupements syndicaux ou corporatifs.

Deux associations assurent la perception des droits d'auteur. C'est d'abord la vieille Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, dont Beaumarchais fut le premier fondateur en 1791, mais qui ne fut établie sur des bases solides qu'en 1829 par Eugène Scribe. Une tradition veut que la présidence et la vice-présidence soient tour à tour confiées à un compositeur et à un homme de lettres; ainsi s'affirme dans le sein même du comité la parité des musiciens et des dramaturges. La société perçoit les droits pour toutes les œuvres théâtrales dont la représentation dépasse une durée de trente-cinq minutes. La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique, qu'on désigne com-

munément sous le nom de société de la rue Chaptal, pour la distinguer de son aînée dont le siège est rue Henner, a pour objet la perception des droits d'auteur sur les morceaux, chansons, romances exécutés dans les concerts et les lieux publics. Les saynètes dont la représentation dure moins de trente-cinq minutes sont également de son ressort, et on a dit déjà l'importance de ses attributions.

Ces deux sociétés ont de nombreux agents en province et à l'étranger. Ceux-ci contrôlent les théâtres et les concerts et perçoivent le montant des droits d'auteur. Une retenue est faite sur ces sommes encaissées par les sociétés : une part est affectée aux frais d'administration ; l'autre sert à constituer un fonds de réserve et de pensions.

Quant aux associations corporatives proprement dites, elles-mêmes peuvent être divisées en deux groupes : les unes ont pour mission de faire connaître les œuvres de leurs adhérents en organisant des concerts ; ainsi la Société Nationale de musique, fondée en 1871 par Romain Bussine et Camille Saint-Saëns, et sa cadette la Société Musicale Indépendante (S. M. I.), ont joué pour les compositeurs le rôle que les salons annuels remplissent pour les peintres et les sculpteurs. Mais les Salons eux-mêmes, depuis quelques années, ont accueilli les musiciens, et le Salon d'Automne principalement a donné des auditions remarquables. Les autres sociétés sont chargées de la défense des intérêts corporatifs ; ce sont, d'une part, la Chambre Syndicale française des Compositeurs de musique et l'Union Syndicale des Compositeurs de Musique, et, d'autre part, la Chambre syndicale des artistes musiciens et le syndicat des musiciens (exécutants), branche de la Fédération du spectacle, affiliée à la Bourse du Travail.

On a vu plus haut par l'analyse du rapport de MM. Grovlez et Carol-Bérard quelle était la modération de l'Union syndicale des Compositeurs, affiliée à la Confédération des Travailleurs Intellectuels. Cette société fut fondée après la guerre par M. Carol-Bérard ; elle a trouvé aussitôt des en-

couragements auprès de M. Vincent d'Indy, qui en a accepté la présidence, et de MM. Gustave Charpentier, G. Fauré, H. Rabaud, Bruneau, Pierné, Ravel, Dukas, Messager, A. Roussel, E. Coors, qui en ont constitué le bureau. La raison de sa fondation a été de créer une représentation des compositeurs auprès de la C. T. I. et de prendre en mains la défense des intérêts corporatifs, la Chambre Syndicale restant plus spécialement l'organe des compositeurs de music-halls. Mais ces deux groupements demeurent en liaison par l'intermédiaire de trois « observateurs » qu'ils ont accrédités l'un chez l'autre.

On sait l'activité des syndicats d'exécutants depuis la guerre : les grèves de l'Opéra, puis celle des musiciens de cinéma, plus récemment, n'ont pas laissé le public dans l'ignorance des revendications formulées par les musiciens d'orchestre. Il est bien évident que les conditions actuelles de la vie commandent aux travailleurs de se grouper pour défendre leurs intérêts, mais on peut se demander si les méthodes employées dans certaines circonstances n'ont pas été quelque peu brutales : on aurait pu reprocher aux musiciens de manquer de « doigté », sinon d'adresse... Personne ne conteste qu'il est impossible à quiconque de vivre à l'heure présente avec un salaire d'avant-guerre, et il était fort légitime que ces salaires fussent relevés. Ils l'ont été de 50 o/o environ, et c'est encore insuffisant puisque l'enchérissement de la vie dépasse largement ce pourcentage. Reste à savoir si de nouvelles augmentations peuvent être supportées par les entreprises théâtrales et les concerts dans les conditions actuelles de leur exploitation. Ce qui s'est passé hors de nos frontières peut servir de leçon : A Bruxelles, les Concerts populaires et les Concerts Ysaïe ont dû fermer leurs portes, pendant la saison 1923-24, ne pouvant résister à l'augmentation des frais. A New-York, l'Union Musicale Mutuelle de Protection, un grand syndicat d'instrumentistes, a engagé avec les entreprises qui emploient ses adhérents une lutte qui promet d'être aussi longue qu'acharnée.

Réclamant une augmentation d'appointements de 25 0/0, les musiciens sont descendus dans la rue avec leurs instruments et ont parcouru la ville en jouant ensemble, mais chacun ce qui lui passait par la tête. Nous n'avons pas eu ce spectacle à Paris, mais nous avons vu l'Opéra rue Grange-aux-Belles.

La question est d'importance : de sa solution l'avenir de la musique dépend. Il est, encore une fois, parfaitement légitime que les musiciens vivent de leur instrument ; mais pour que les concerts symphoniques puissent leur assurer un salaire convenable il faudrait que l'Etat et la Ville fissent cesser cette injustice révoltante, qui consiste à percevoir sur les billets des concerts qui ne vivent que de la musique pure, les mêmes taxes que sur les dancings et les endroits de plaisir. C'est en réclamant la suppression de ces impôts absurdes que les syndicats pourraient exercer sur la crise la plus heureuse influence : leurs membres sont en nombre et ils sont électeurs. Ce premier résultat obtenu, il est certain que la question du salaire des musiciens d'orchestre aurait fait un grand pas. Elle l'a bien accompli à Bruxelles, où, finalement, le fisc a desserré ses griffes. Souhaitons que l'administration française s'inspire de l'exemple que vient de donner la Belgique et permette à la musique de vivre, en faisant vivre les musiciens.

§

L'invention de la radiotéléphonie a été, elle aussi, une cause de soucis pour les musiciens. Du jour au lendemain, par tout l'univers, un nombre immense d'amateurs a installé des postes récepteurs et s'est mis à écouter tranquillement, dans la paix du foyer, les concerts donnés par la Tour Eiffel, la société Radiola, l'École des P. T. T., pour la France, et cent autres organisations de même genre dans les pays étrangers. Les musiciens, devant l'engouement du public pour ces auditions, se sont demandés si la dernière heure des concerts n'allait point sonner bientôt. Et

un soir, à la salle Gaveau, on vit l'orchestre refuser de jouer dès qu'il aperçut, installé devant lui, l'appareil de transmission.

Le problème intéresse à la fois les compositeurs, les éditeurs et les exécutants. Une première remarque vient à l'esprit quand on l'examine : c'est qu'il est vain de vouloir s'opposer au « progrès ». La radiotéléphonie est encore en enfance, et jusqu'à présent, le nasillement des appareils récepteurs est le meilleur défenseur des musiciens d'orchestre. Mais des perfectionnements peuvent supprimer ces défauts. Il importe donc de se préparer en attendant, et d'étudier les moyens de perception propres à faire profiter les musiciens de l'invention nouvelle. Elle peut être, comme le plat d'Esopé, la pire ou la meilleure des choses : certains sont tentés d'y voir un instrument merveilleux de propagande et de diffusion, et j'ai rapporté plus haut l'avis d'un éditeur, appuyé sur l'extension prise par la vente de la musique française au Canada, sous l'influence des auditions radiotéléphoniques. Mais il paraît probable cependant que les musiciens n'ont pas grand chose de bon à tirer de la nouvelle invention.

Au Comité de la Confédération des Travailleurs Intellectuels, on n'est point resté indifférent, et M. Carol-Bérard, parlant au nom de l'Union Syndicale des Compositeurs, a présenté un rapport dont j'extrais ceci :

Si, à l'heure actuelle, la T. S. F. ne semble pas faire courir un bien grand danger aux compositeurs de musique, il faut admettre que dans un avenir peut-être rapproché elle peut constituer un péril assez grand, spécialement dans la suppression sinon totale, du moins considérable des droits d'auteurs. (Nous tenons compte de la publicité faite par la T. S. F., publicité qui peut sans doute augmenter quelquefois la vente d'un morceau de musique... Mais, qui touchera? Avec les contrats actuels, y a-t-il beaucoup de compositeurs qui soient intéressés à la vente de leurs œuvres?)

Nous estimons, par conséquent, qu'il est de bonne prudence d'envisager dès à présent les moyens de protection qu'exige

l'éventualité — je dirai presque la certitude — d'un état de choses nettement défavorable aux compositeurs. Il semble indiqué que les sociétés d'auteurs chargés de la perception des droits soient dès maintenant très prudentes dans les transactions qu'elles pourraient être invitées à consentir aux centres d'émission afin de n'engager en rien l'avenir.

Les moyens les plus efficaces de protection nous paraissent résider surtout dans la transformation des lois existant pour la protection de la propriété artistique, et, au besoin, dans l'élaboration de dispositions légales à étudier et permettant, notamment, de frapper tout possesseur d'un appareil de réception d'une taxe dont le produit serait réparti entre les ayants droit intellectuels (scientifiques, littéraires ou artistiques), grâce auxquels la T. S. F. trouve ses moyens de réalisation et d'exploitation. Toutefois, des lois seraient inopérantes, ou tout au moins insuffisantes s'il ne s'y ajoutait une convention internationale.

Une question se posera certainement aussi : celle de la propagande. Comment empêcher certaines entreprises de passer des contrats avec une seule maison d'édition, au détriment de toutes les autres, c'est-à-dire de la majorité des compositeurs ? Comment empêcher certaines affaires de publicité de prendre une étiquette artistique ? Il faudrait que les postes émetteurs fussent soumis au contrôle d'un organisme compétent, et d'esprit très libéral. Cet organisme, quel serait-il ? Une commission, sans doute ; mais on reste sceptique sur le travail des commissions et plus encore sur l'efficacité du contrôle qu'elles peuvent exercer, malgré la compétence et le bon vouloir de leurs membres. A l'heure actuelle le problème paraît à peu près insoluble. Aux maux qui peuvent naître, on ne voit d'autre traitement que des remèdes empiriques, en attendant que l'expérience et la réflexion fassent découvrir le spécifique idéal.

Si inquiétante que soit la question des auditions radiotéléphoniques pour les compositeurs, elle l'est bien plus encore pour les exécutants. Dans la préface à son *Initiation Musicale*, M. Ch.-M. Widor écrivait cette boutade prophétique :

Or, voici que de l'Opéra, notre orchestre accompagnera la cantatrice en scène à Bruxelles. Dans Paris, le dimanche, il suffira d'une seule maîtrise, celle de Notre Dame, par exemple, qu'on entendra de Saint-Sulpice, de Saint-Eustache, de la Madeleine, le partout... Notable économie. Plus de grève de chantres à redouter.

Oui, notable économie, et qui se fera au détriment des musiciens. Quand? Dans dix ans, dans vingt ans, qui sait? Mais si demain ou dans dix ans il suffit d'un seul orchestre pour satisfaire à tous les besoins de tous les amateurs de musique de France, de Navarre et de Belgique, les instrumentistes de toutes les autres compagnies n'auront plus qu'une ressource : se chauffer avec le bois de leurs violons et chercher un moyen d'existence qui n'ait rien de commun avec l'art. Il restera certes quelques dilettanti pour regretter le temps passé, mais leur nombre, dans une société qui rappellera le Royaume du Pot-au-Feu du bon Flaubert, ne sera pas suffisant pour faire vivre les musiciens. Une sorte de monopole se créera, et l'on sait ce que valent les monopoles : rien de bon. Ce ne sont donc pas seulement les compositeurs et les musiciens d'orchestre qui se trouvent menacés à l'heure actuelle, mais la musique elle-même. Non, vraiment, l'avenir ne paraît pas bien rassurant...

RENÉ DUMESNIL.