



HAL
open science

Aspects légaux de l'édition musicale (1550-1900).

Laurent Guillo

► **To cite this version:**

| Laurent Guillo. Aspects légaux de l'édition musicale (1550-1900).. 2001. hal-01134005

HAL Id: hal-01134005

<https://hal.science/hal-01134005>

Preprint submitted on 20 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Laurent Guillo : chapitre *Aspects légaux de l'édition musicale*

Preprint publié dans : *Music publishing in Europe 1600-1900 : concepts and issues, bibliography* (Berlin, BWV, 2005), p. 115-138.

[version avant traduction anglaise]

Dans les affaires que doit gérer un éditeur de musique, certaines relèvent de compétences commerciales, d'autres de compétences techniques, d'autres de compétences intellectuelles ou artistiques. Pour les premières, l'éditeur doit évoluer dans un cadre législatif ou contractuel, dont la nature et la rigidité ont beaucoup varié au cours des siècles. Ce cadre est tenu par deux types de concepts :

- ceux qui régissent les rapports entre l'autorité (politique, morale, ou religieuse) et le monde du Livre (auteurs, imprimeurs et libraires). On touche ici aux concepts de censure, d'approbation, de permission, de dépôt légal, de charges, de corporations.
- ceux qui régissent les rapports entre les divers acteurs du milieu du Livre : entre les auteurs et éditeurs/imprimeurs, ou les éditeurs/imprimeurs entre eux. Ils visent à défendre leurs intérêts moraux et financiers, pour éviter le piratage, la contrefaçon et les représentations non autorisées. Il s'agit ici des contrats, des privilèges et des différentes formes de copyright.

1. LES RAPPORTS ENTRE L'AUTORITE ET LES AUTEURS, LES LIBRAIRES OU LES IMPRIMEURS

1.1. La censure, l'*imprimatur*, l'approbation et la permission

La censure est l'obligation faite à un auteur de faire viser son œuvre par l'autorité avant sa publication, afin de vérifier qu'elle ne contient pas d'éléments susceptibles de constituer des atteintes à la loi, au droit ou à la morale. Lorsqu'elle s'applique, cette contrainte est générale à tous les livres.

La musique n'étant pas signifiante en elle-même, la censure qu'elle peut subir est surtout une censure par ricochet, qui vise les textes mis en musique. Les livrets d'œuvres dramatiques et les chansons (paillardes, politiques, blasphématoires...) étaient plus susceptibles de véhiculer des idées délictueuses que d'autres types de pièces.

Le catalogue de l'exposition *Censorship and music*¹ cite de nombreux exemples d'une telle censure, indirecte par sa cause mais directe dans son effet (interdiction pure et simple de la représentation ou de l'édition de l'œuvre, modification du texte...). Elle a touché de nombreuses œuvres dramatiques du XIXe siècle, jugées inconvenantes, séditeuses ou diffamatoires. Certaines périodes de l'histoire politique, comme les contrecoups de la Révolution française en Europe, ou la Commune de Paris en 1871, furent riches en actes de censure². L'introduction dans un opéra de situations profanes dans un sujet sacré, ou réciproquement, était aussi un argument pour retirer l'œuvre.

La pression du pouvoir ecclésiastique, par exemple dans les conséquences du Concile de Trente (1545-1563) ou dans l'influence du puritanisme en Angleterre³, a pu se traduire par l'interdiction d'employer des instruments ou des orgues pour la musique liturgique, voire en l'interdiction de toute musique polyphonique à l'église (par opposition au plain-chant). Celle-ci pouvait, en procurant du plaisir à l'assistance, distraire son attention en dehors du service divin. La musique profane, y compris la musique instrumentale, a aussi été visée parce qu'elle pouvait

¹ *Censorship and music* (1987).

² De ce point de vue, le XXe siècle n'a rien à envier au XIXe siècle, puisque de nombreux régimes politiques ont mis en place une censure efficace (révolutionnaire, contre-révolutionnaire, censure de guerre, censure morale, censure nationaliste, etc.) qui touche la musique comme le cinéma, la presse. Parfois même l'origine raciale du compositeur ou ses convictions politiques sont visées.

³ Scholes (1934).

être synonyme de futilité et de distraction, de paresse ou de laisser-aller (la musique populaire était prohibée dans la Genève calviniste, par exemple).

Ces deux exemples constituent les rares formes de censure qui ont pu atteindre la musique dans son essence même, au-delà du texte qu'elle peut soutenir.

Nous n'entrerons pas dans l'exposition des divers dispositifs mis en œuvre par les régimes politiques pour organiser la censure des œuvres dramatiques ou des publications, puisqu'il existe déjà des synthèses sur le sujet (cf. bibliographie). Notons seulement que les archives de la censure⁴ constituent actuellement des sources très riches pour l'histoire des mentalités, où se retrouvent parfois des œuvres perdues par ailleurs.

La censure peut prendre le nom d'*imprimatur*, obligation faite à tout ecclésiastique de faire viser son ouvrage par l'administration de son diocèse (on la trouve par exemple dans les éditions de musique liturgique), ou celui d'*approbation*. Dans le domaine religieux, l'approbation peut garantir non seulement la conformité du texte aux textes officiels de l'église, mais aussi la conformité des mélodies avec celles qui sont imposées par l'autorité (conformité du plain-chant à l'édition vaticane, conformité des psaumes avec les mélodies de l'Eglise de Genève, etc.).

La *permission* est une notion importante (à ne pas confondre avec le privilège) : elle est le signe que l'ouvrage a passé avec succès l'épreuve de la censure politique et morale.

En France, un édit du 10 septembre 1563 imposait qu'un ouvrage fasse l'objet d'une permission préalablement à sa publication, après lecture par les autorités. Le but était de déceler les ouvrages opposés au pouvoir ou à la religion catholique. Cette permission pouvait être délivrée par le Conseil du roi, le Chancelier (longtemps responsable des affaires de librairie et d'imprimerie), ou les sénéchaussées établies dans les grandes villes du royaume. Il est inutile de dire que ces règles furent très inégalement suivies... Les permissions sont consignées sur un registre de la Chancellerie ; les premiers registres français qui nous sont parvenus datent de 1639, du temps du Chancelier Pierre Séguier⁵.

En Angleterre, dès 1556, la permission enregistrée sur les registres de la *Company of Stationers* devait aussi protéger l'imprimeur de la piraterie, mais elle eut sur ce plan un effet beaucoup moins sûr qu'un privilège.

La permission était un "*certificat de censure*" et non un acte de défense des intérêts des auteurs ou des éditeurs. Elle est une garantie contre les poursuites du pouvoir ; elle indiquait que l'édition n'était pas *subreptice* (i.e. ce n'est pas *a priori* une édition interdite, cachée ni une contrefaçon).

1.2. Les charges

Une charge est avant tout une fonction, qui est assignée à quelqu'un dans son rapport avec l'autorité (par exemple : imprimeur du roi, imprimeur de la chapelle, musicien de la cour...). La charge revient à assigner nominativement à un professionnel un cadre particulier dans l'exercice de son métier : il est attaché au service de l'autorité d'une manière exclusive ou non, d'une manière permanente ou non (par quartier, par semestre...) ; il reçoit parfois des émoluments, il profite d'exemptions de taxes, de franchises, doit prêter serment et jouit de prérogatives particulières (délais de règlement des dettes, règlement des litiges devant le conseil du roi, etc.). La charge est attribuée par *privilège*, c'est-à-dire par le bon vouloir de l'autorité ; il arrive qu'elle puisse être achetée et transmise d'une manière héréditaire ou non. Elle peut porter l'exclusivité de l'exercice du métier sur une période, une contrée, une production...

Dans le domaine de l'édition, les charges pouvaient être par exemple celle d'*imprimeur du roi*, *imprimeur d'une congrégation*. La charge d'imprimeur du roi, si importante en France, fut très codifiée dans les avantages et les contraintes qu'elle supposait⁶. En matière de musique, la question est débattue de savoir si elle supposait ou non l'exclusivité de l'impression de la musique interprétée à la Cour, à la Chapelle, etc., mais elle n'a jamais comporté une exclusivité sur le territoire du royaume.

L'attribution d'une charge d'imprimeur peut inclure *de facto* la jouissance des *permissions* correspondantes (alors que l'inverse n'est pas vrai). Par exemple, au XVI^e siècle en France, Pierre Attaignant et Robert I Ballard furent successivement *imprimeurs du roi pour la musique* et obtinrent de fait toutes les permissions (et les privilèges) nécessaires, tandis que Michel Fezandat et Nicolas Du Chemin obtinrent des permissions et des privilèges comparables, sans pour autant être pourvus de cette charge.

⁴ En France : Archives nationales, série F18.

⁵ Paris BNF : Ms. fr. 16753 sq.

⁶ Pour une bonne synthèse sur le sujet : Lepreux (1911) p. 33 sq.

1.3. Les corporations

Les corporations sont des organisations professionnelles, régies par des règlements imposés par le pouvoir. Les professions d'imprimeur et de libraire, notamment, ont toujours suscité l'attention du pouvoir puisque elles étaient un des canaux favoris des nouvelles idées politiques : l'impression et la vente des libelles, des pamphlets ou des nouvelles était un important facteur d'agitation politique. Les corporations d'imprimeurs étaient donc tenues de faire observer les règlements généraux comme le dépôt légal et la censure, la qualité et la durée des apprentissages, les quotas observés pour l'établissement des nouveaux professionnels. Elles avaient un rôle dans le règlement des litiges et tenaient à jour les registres des privilèges.

En France, le Premier Empire instaura le régime des brevets, qui reprenait certaines des contraintes faites aux corporations de l'Ancien régime, comme les quotas, les certificats d'aptitude, la tenue des registres. Il perdura jusqu'en 1870⁷.

1.4. Le dépôt légal

Le dépôt légal est l'obligation faite à un imprimeur ou à un éditeur de déposer, avant ou pendant la mise en vente, un certain nombre d'exemplaires d'un ouvrage à un représentant de l'administration (une préfecture, un ministère, une chambre syndicale, une bibliothèque habilitée à le recevoir). L'objectif du dépôt légal est variable suivant les époques et les pays : faciliter la censure, recenser la production nationale, développer les collections publiques nationales, et servir de preuve d'antériorité dans les litiges touchant au plagiat entre auteurs ou à la piraterie entre éditeurs.

En fait, le dépôt légal est souvent un dispositif réglementaire mis en œuvre dans le cadre d'une autre loi (le copyright par exemple).

Concernant la musique, le dépôt légal mit plus de temps à être mis en œuvre que pour le livre. En France, la loi sur le droit d'auteur du 19 juillet 1793 rappelait l'obligation faite à l'imprimeur de déposer 2 exemplaires à la Bibliothèque nationale ou au Cabinet des Estampes ; le non-respect de cette mesure l'empêchait d'être admis en justice pour la poursuite des contrefacteurs.

La loi sur la police de la presse du 5 février 1810 prévoyait 5 exemplaires pour les ouvrages en caractères de lettres (sans concerner les ouvrages musicaux ou dramatiques, point confirmé par un avis du Conseil d'Etat du 23 août 1811). Celle du 21 octobre 1814 rappelait que le dépôt devait être préalable à la mise en vente. Une ordonnance du 25 octobre 1814 précisait que la loi précédente s'appliquait aux estampes et aux planches gravées accompagnées d'un texte. Le 8 octobre 1817, une ordonnance élargissait le dépôt aux impressions lithographiques, comme tout autre ouvrage de l'imprimerie.

De décembre 1822 à mai 1823, un procès intenté par le ministère public au marchand de musique Monsigny et à son imprimeur Magnier montra que la nécessité du dépôt préalable pour les œuvres de musique était mal établie. La Cour de Cassation jugea finalement que le dépôt de la musique était inclus dans l'ordonnance de 1814. Le 9 janvier 1828, une ordonnance fixe à trois exemplaires le montant du dépôt : deux vont à la Bibliothèque royale et un reste à la Direction de la Librairie (Ministère de l'Intérieur).

En 1834, Bottée de Toulmon, Bibliothécaire du Conservatoire, sur la foi de tout un historique des lois et ordonnances concernés, insista pour que le Ministère de l'Intérieur exigeât plus fortement le Dépôt légal des œuvres de musique avec texte. La même année, il obtenait pour le Conservatoire un exemplaire du dépôt légal de la musique sous prétexte qu'il était ouvert au public (et pas seulement à ses élèves) et que son budget d'acquisition était faible. La Bibliothèque Royale recevait alors deux des trois exemplaires déposés à la Direction de la Librairie. En 1839, il en revendiqua deux lorsque le dépôt total passa à cinq exemplaires⁸.

Les registres du dépôt légal de la musique sont conservés à Paris AN, séries F18 VIII (1 à 139) pour Paris et F18 XII (1 à 15) pour la province ; il s'agit des registres de dépôt préfectoral et ministériel⁹. La Bibliothèque nationale en possède d'autres depuis 1812. De nos jours les anciens registres de dépôt légal constituent une source d'information bibliographique fondamentale pour apprécier la production passée, en termes quantitatif et qualitatif.

Quelques procès furent intentés par le gouvernement contre des éditeurs oublieux : Maurice Schlesinger fut ainsi condamné par la Cour d'appel en 1837.

⁷ Les brevets sont à Paris AN, séries F18 1726 à 1834.

⁸ Bottée de Toulmon (1834 et 1839).

⁹ Devriès-Lesure (1979), p. 20-21.

Le dépôt légal constituait aussi la matière qui permettait de publier une bibliographie nationale, outil indispensable à l'information des libraires et des bibliothèques. En France, la section dévolue à la musique de la bibliographie nationale est apparue en 1812, deux ans seulement après le lancement de la bibliographie nationale des livres. Elle constitue également une source riche, quoique très incomplète, pour apprécier l'évolution de l'édition musicale tout au long du XIXe siècle.

2. LES RAPPORTS ENTRE LES AUTEURS ET LES EDITEURS

2.1. La piraterie et la contrefaçon

En matière d'édition, la piraterie consiste à reproduire et à vendre une édition publiée ailleurs, sans le consentement de son auteur ni du fabricant (l'imprimeur, le graveur, l'éditeur...). Elle peut s'accompagner d'un changement de nom, d'une adaptation ou de tout autre artifice commercial visant à en dissimuler l'origine. Le terme de *piraterie* est d'ailleurs discutable car, si cette pratique était répréhensible à l'intérieur d'un état, elle pouvait être parfaitement admise et non répréhensible hors des frontières. Certains auteurs lui préfèrent le terme de "réédition non autorisée".

La piraterie a toujours constitué un risque commercial majeur puisque, en évitant toutes les phases préliminaires de l'édition (accord avec l'auteur, établissement de l'édition), elle permet de vendre moins cher, et de réduire le gain potentiel du premier éditeur en réduisant sa part de marché, pouvant aller jusqu'à rendre l'édition originale non rentable. La piraterie éditoriale peut aller jusqu'à la contrefaçon, lorsque l'édition reproduit l'édition originale jusque dans le détail (même adresse, même date, notamment). Dès le XVIe siècle, piraterie et contrefaçon ont été un des risques de l'édition contre lesquels les imprimeurs tentèrent de se prémunir avec le plus de précaution, au moyen notamment du système des privilèges.

Ils ont imaginé tout un arsenal de mesures contractuelles ou législatives dont il sera parlé plus bas (l'histoire de la piraterie et celle du droit d'auteur évoluent parallèlement, comme celle de l'obus et du blindage). Certaines mesures techniques assez simples consistaient à apposer sur chaque exemplaire une signature manuscrite (pratique attestée dès le XVIIe siècle en France) ou un tampon, avec une mention comme *Chaque exemplaire non revêtu de la signature sera réputé contrefait*. Le timbre fiscal instauré en 1785 en France fut aussi un moyen technique de lutter contre la piraterie.

2.2. La propriété des œuvres

Il est des cas, qui sortent des cadres légaux, où la propriété des œuvres n'était pas acquise à leur compositeur. Par exemple, lorsqu'un musicien maîtrisien quittait son emploi il était d'usage qu'il laisse sur place la copie des œuvres composées. On n'a pas d'exemple où on aurait empêché un maître de faire jouer ailleurs ce qu'il avait composé pour la maîtrise, mais il n'en reste pas moins que la propriété d'un manuscrit reste, pour la maîtrise, le signe d'un droit de faire exécuter ses œuvres par les successeurs du maître.

De telles pratiques s'observent par exemple pour les musiciens de cour, les musiciens du roi, les œuvres offertes à un prince de la Renaissance italienne, etc. Pour les musiciens du roi de France, leur œuvre appartenait au roi et celui-ci est libre d'en ordonner la publication.

Aux XVIIIe et XIXe siècles, la propriété d'une œuvre peut être vendue par un compositeur à un éditeur, pour une région déterminée (les frères Escudier, par exemple, achetèrent en 1845 à Giuseppe Verdi le droit d'éditer ses œuvres en France ; Maurice Schlesinger obtint de Giacomo Meyerbeer un droit similaire). La propriété d'un manuscrit autographe est parfois un gage de la propriété de l'œuvre.

Une ambiguïté persistera longtemps quant au statut des œuvres jouées dans un théâtre ou un opéra, car pour les copistes de l'époque celles-ci restaient propriété des directeurs du théâtre ou des copistes. Ceux-ci se sentaient libres de les revendre à tout éditeur, cet avantage faisant (à leurs yeux) partie intégrante de leur salaire. Graduellement, cette pratique prit fin : au XVIIIe siècle des procès firent qu'en Angleterre le *Copyright Act* prit finalement le dessus, tandis que durant la première moitié du XIXe siècle le compositeur Johann Nepomuk Hummel s'attacha à régler ce problème en même temps qu'il s'essayait à organiser la publication simultanée de ses œuvres.

2.3. Les contrats

Encore que les contrats passés entre les auteurs et les éditeurs (ou entre les représentants ou les ayant droits des uns et des autres) ne relèvent pas à proprement parler des aspects légaux, ils méritent d'être évoqués parce que les concepts employés (la propriété, l'exclusivité, le délai, l'engagement...) servent aussi dans les dispositions législatives, et aussi parce que tout manquement à des obligations contractuelles a souvent des conséquences de nature législative...

Les contrats contiennent en général des clauses sur les points suivants :

- la technique de l'édition (typographie, lithographie, gravure...), son format et son tirage
- le nombre d'exemplaires réservés à l'auteur (qui tient parfois lieu de paiement en nature)
- la qualité requise (un défaut de qualité peut requérir un nouveau tirage) et le nombre des épreuves
- l'exclusivité (l'auteur n'ira pas s'adresser à un autre éditeur)
- la propriété de l'œuvre (l'éditeur peut vouloir garder le manuscrit pour toute autre édition ou représentation)
- la nature, le montant et le délai des paiements (il arrive que ce soit l'auteur qui paye pour se faire imprimer, ou l'inverse). Lorsque le paiement est proportionnel aux ventes, on parle de *royalties*. Ce dernier système est réputé avoir été initié par la firme Boosey à Londres à la fin du XIXe siècle.
- le mode de distribution de l'édition, et le territoire concerné,
- les garanties données par les deux parties (garanties de qualité, de paiement...)

Plusieurs publications analysent en détail des contrats d'édition musicale et donnent autant d'exemples de clauses particulières :

- entre Paolo Ferrarese et Girolamo Scotto (Venise, 1565¹⁰). Ici le contrat est passé non pas par le compositeur mais par le monastère qui l'emploie.
- entre Pierre Ballard et Nicolas Formé (Paris, 1638¹¹). Ici l'éditeur s'engage à ne pas publier d'autres musique de même nature durant toute la vie de l'auteur.
- entre la Veuve Sanlecque et François Roberday (Paris, 1660¹²). On voit ici que c'est le compositeur qui fournit le papier, pour 500 exemplaires, le paiement se faisant à chaque feuille imprimée.
- entre Estienne Roger et Arcangelo Corelli (Amsterdam, 1714¹³). Ici l'héritier du compositeur est payé en exemplaires. D'autres exemplaires sont mis en garantie chez un tiers jusqu'à ce que preuve soit reçue que les premiers parviennent au compositeur en bon état.
- entre Pleyel et Viotti (Londres, 1796¹⁴) pour quatre numéros d'opus, contrat passé à Londres mais concernant la seule vente en France.
- entre Viotti et le *Magasin musical de Cherubini, Rode, Isouard, Méhul, Boieldieu et Kreutzer* (Paris, 1802), pour 6 concertos et 9 trios. Le contrat précise le montant de la transaction, vaut reçu pour une partie de la somme, vaut décharge pour la remise du manuscrit et contient une clause d'exclusivité entre Viotti et ces éditeurs pour toute œuvre à venir pour la vente en France.

La pratique du contrat est extrêmement variable suivant les époques, les pays et le type de publication. En fait, plus le privilège est fort, moins le contrat est utile¹⁵. L'analyse des contrats sur une longue durée permet de constater, par exemple, que dans les éléments du prix de revient la part du prix du papier décroît tandis que les émoluments de l'auteur augmente.

2.4. La protection des intérêts des auteurs et des éditeurs¹⁶

La protection des intérêts des auteurs et des éditeurs fut, très tôt dans l'histoire de l'édition, une affaire de première importance. Elle prit des formes légales (comme le système des *privileges*, ou les lois sur le *copyright*) ou

¹⁰ Agee (1986).

¹¹ Lesure (1964).

¹² Hardouin (1960).

¹³ Rasch (1996).

¹⁴ Lesure (1984).

¹⁵ Au XVIIe siècle, en France, le privilège reste très implanté et les contrats presque inexistant.

¹⁶ Dans ce chapitre, le terme d'éditeur est pris au sens large : imprimeur, graveur, marchand-libraire, éditeur commercial, en fait celui qui prend l'œuvre de l'auteur pour la publier.

des formes contractuelles (contrats d'édition, ou conventions de non-concurrence passées entre éditeurs, par exemple).

Il convient de bien distinguer la nature du concept (la protection des intérêts des auteurs et des éditeurs contre la piraterie ou la contrefaçon) et la forme légale qu'il revêt (un privilège, une loi nationale ou un traité international). Par ailleurs, il faut remarquer que la protection des intérêts des auteurs et celles des intérêts des éditeurs n'a pas toujours été différenciée. Parfois la première découlait *de facto* de la seconde, parfois elles faisaient l'objet de privilèges ou de lois distincts.

On peut essentiellement distinguer trois époques : le régime des privilèges, la période qui voit l'élaboration des lois sur le droit d'auteur, et l'apparition des lois internationales sur le *copyright*.

2.4.1. Les privilèges

Notions générales

Le *privilège* est, pour les anciens régimes politiques, la forme la plus courante de la protection des auteurs et des éditeurs. Il s'agit d'un acte dont la délivrance est sollicitée, parfois achetée, par un auteur ou un éditeur ; il est accordé nominativement à son titulaire, au bon vouloir et à la discrétion du pouvoir (c'est-à-dire par *privilège*). En France, il prend la forme matérielle d'une *lettre patente*¹⁷. Il développe en général trois concepts : les *permissions*, les *défenses* et les *peines*.

Les *permissions* précisent ce que le titulaire du privilège peut faire : en général publier telle musique, sous telle forme, dans les limites du pays et pour telle durée (et, quant le titulaire est un auteur, *par tel imprimeur qu'il voudra choisir*). Les permissions peuvent s'étendre à la sous-traitance. A ce stade, la permission incluse dans un privilège ne se différencie pas vraiment de la permission évoquée plus haut à propos de la censure : elle marque que l'édition est identifiée par le pouvoir et qu'elle n'est pas susceptible de subir des poursuites.

Les *défenses* expriment qu'il est interdit aux éditeurs de réimprimer ou tenter de réimprimer les œuvres défendues par un privilège. Elles protègent donc de la piraterie et à plus forte raison de la contrefaçon. Dès le XVIe siècle, elles peuvent s'appliquer également à tout extrait des œuvres publiées (typiquement, une chanson ou un motet pris dans un recueil) ; elles peuvent aussi préciser que la reprise d'une œuvre reste possible mais avec l'accord des titulaires.

Quant aux *peines*, elles expriment les risques encourus par les contrevenants au privilège. Elles consistent généralement en la confiscation des livres piratés, en amendes lourdes et donc dissuasives, en annulation des privilèges détenus par les contrevenants, et en dommages et intérêts divers. Les dommages peuvent être partagés entre le pouvoir, le titulaire du privilège qui a été enfreint, les dénonciateurs, les œuvres sociales (hôpital-dieu, hôpital, etc.).

Le régime des privilèges est commun à de nombreux pays européens du XVIe au XVIIIe siècle, sous des formes variables. Son évolution, tant dans le domaine de l'édition générale que dans celui de la musique, a déjà fait l'objet d'études assez fines, dans lesquelles des éléments de droit, de politique et d'économie sont imbriqués. Avant de retracer l'impact des privilèges sur l'édition musicale, il convient de souligner quelques-uns des paramètres qui les caractérisent :

- Le privilège peut concerner une édition particulière ou au contraire toutes les éditions qui seront produites pendant un certain temps. C'est alors un *privilège général*.
- Le privilège peut être *facultatif* ou *obligatoire* (tout en restant nominatif). A Venise au XVIe siècle, il est facultatif (mais la *permission* est obligatoire), l'éditeur restant libre d'en solliciter la délivrance. En France, le privilège est obligatoire à partir de l'édit de Moulins de 1566 ; cette contrainte sera rappelée dans les règlements de la librairie et de l'imprimerie qui suivront (sans être toujours respectée...).
- Le privilège peut protéger non seulement une production mais aussi une *technique*. Les privilèges octroyés à Ottaviano Petrucci ou à Francesco Marcolini concernent le procédé de la double impression, tandis que les premiers privilèges d'Attaignant mentionnent son nouveau procédé de simple impression.
- Les éditions qui ne font pas l'objet d'un privilège sont souvent des éditions populaires (en sus des éditions subversives bien entendu). Suivant les pays et les époques, les imprimeurs se considéraient libres de les réimprimer d'un atelier à l'autre (comme si elles relevaient du domaine public). L'achat d'un privilège n'est

¹⁷ En France, la *lettre-patente* est une lettre du roi écrite et signée par un secrétaire d'état ; elle doit être enregistrée en Parlement. Elle est *ouverte* et peut être lue, à la différence des *lettres closes* ou *lettres de cachet*.

pas senti alors comme justifié, l'imprimeur trouvant suffisante la garantie d'un débit assuré et rapide. A l'inverse, l'obtention d'un privilège peut être considérée comme un signe de l'importance accordée par l'éditeur à sa publication, ou de frais de fabrication importants.

- Les livres susceptibles de bénéficier d'un privilège doivent souvent satisfaire à certaines *conditions* : être imprimés pour la première fois, ou ne pas avoir été imprimé dans le pays, ne pas faire l'objet de privilèges antérieurs...
- *Privilège* ne signifie pas *exclusivité* : le privilège détenu par un éditeur pour un certain type d'ouvrages ne signifie pas qu'il doit être le seul à imprimer ce type d'ouvrages. Cette distinction est importante car les privilèges généraux peuvent être interprétés à tort comme des monopoles. Cette clause d'exclusivité est finalement assez rare.
- Un privilège peut être sollicité par un *auteur* (ou un compositeur) ou par un *éditeur* (imprimeur, libraire...). En France au XVIIe siècle, les privilèges obtenus par les auteurs étaient revendus aux imprimeurs-libraires moyennant un paiement et pour une durée limitée ; c'est un exemple précoce des ententes commerciales qui se font jour entre auteurs et éditeurs pour conjuguer leurs intérêts mutuels.
- Les privilèges doivent généralement être *enregistrés* pour être connus de tous les imprimeurs ; en France ils doivent l'être à partir de 1653 sur les registres de la corporation des imprimeurs¹⁸. Il arrive que cet enregistrement soit payant.
- Le privilège doit généralement *figurer* sur l'ouvrage imprimé, sous forme d'un extrait. Ces extraits donnent souvent la seule information disponible sur les privilèges : dans beaucoup de cas les registres des corporations ou des chancelleries ont plus ou moins disparu¹⁹.
- La *date de validité* du privilège est variable : elle est fixée en France en 1646 au jour de l'achèvement de l'impression (d'où les mentions *d'achevé d'imprimer* qui figurent sur le livre). Dès 1703, c'est au contraire le jour d'obtention du privilège qui compte comme début du délai (ce qui incite les libraires à exploiter tout de suite les privilèges qu'ils ont sollicités).
- Le privilège peut être *renouvelable*. Le renouvellement illimité des privilèges, acquis en France à partir de 1723, tend à le transformer en une propriété permanente de l'œuvre. Lorsque le privilège est renouvelable, il peut être cédé de libraire à libraire et constituer une part non négligeable du chiffre d'affaires du libraire. En accumulant ainsi les privilèges, les libraires parisiens avivèrent les contestations des libraires de province, qui ne pouvaient plus imprimer d'auteurs imprimés à Paris. Ceux-ci obtinrent finalement en 1744 de pouvoir réimprimer certains livres appartenant au fonds des libraires de Paris mais dont le privilège était expiré. Ainsi apparut une des premières ébauches de ce qu'on appelle aujourd'hui le *domaine public*. Mais, alors que la durée des privilèges était en principe constante, une décision du Conseil du roi du 30 juillet 1778 précisa que la durée du privilège serait accordée pour tout le temps que le chancelier ou le Garde des sceaux le jugerait nécessaire...
- Le privilège peut défendre non seulement la réimpression de l'ouvrage protégé mais aussi sa *vente* dans les contrées concernées. Cette clause permet à un éditeur de s'assurer aussi la diffusion exclusive de son fonds (Venise, au XVIe siècle, pour les territoires de la Sérénissime ; à Paris, chez Ballard, pour le royaume de France).
- Le privilège est un outil de gestion économique : la facilité avec laquelle il est accordée et sa durée permettent de défendre plus ou moins efficacement la production locale, voire de favoriser le protectionnisme. A Venise dès 1540, le privilège ne pouvait être obtenu qu'à partir d'un tirage de 400 exemplaires. La réforme de la réglementation à Venise en 1603 stipulait que tout livre imprimé pour la première fois et doté d'une permission pouvait profiter d'un privilège de 20 ans après son inscription sur les registres de la corporation des imprimeurs ; le privilège est réduit à 5 ans si le livre n'avait pas été imprimé à Venise depuis 10 ans. Tout livre imprimé hors de Venise était aussi susceptible de bénéficier d'un privilège pour une réimpression à Venise. Ces mesures étaient prises pour favoriser l'exportation des livres vénitiens et défavoriser les importations. Autre exemple, autrichien cette fois : le privilège peut ne protéger un auteur ou un éditeur que s'il réside à l'intérieur du pays. On pouvait aussi ne pas délivrer de privilège à un éditeur étranger établi dans le pays.

Le régime des privilèges, parce qu'il consiste en actes délivrés au coup par coup, au bon vouloir de l'autorité, est naturellement générateur de favoritisme et d'injustice, voire de confusion car nul ne se soucie de la cohérence des privilèges ainsi délivrés. Dans le texte des privilèges français, la mention *nonobstant toutes lettres à ceux con-*

¹⁸ Voir Paris BNF : Ms. fr. 21944 sq., transcrit dans Brenet (1906-1907).

¹⁹ Outre les registres français déjà cités, les registres vénitiens (*Registri de Senato, Capi del Consiglio dei Dieci, Archivio de Sant'Ufficio...*) ont fait l'objet d'une étude dans Agee (1983 et 1998).

traires vient imposer la supériorité du privilège à toute autre dont l'objet viendrait à empiéter sur lui, ce qui n'est qu'une manière expéditive de régler par avance les conflits pouvant découler d'une incohérence.

Application à la musique

En matière de musique, l'usage des privilèges montre des différences sensibles suivant les pays et les époques. Il doit être rappelé que, durant toute la période où la typographie était prépondérante par rapport à la gravure, le coût de production d'une édition musicale était très élevé. La rareté des caractères et la complexité de la composition typographique sont des facteurs qui ont rendu les imprimeurs d'autant plus soucieux de se protéger.

C'est en Italie, pour Ottaviano Petrucci, que le premier privilège général touchant la musique est délivré, le 25 mai 1498. D'autres privilèges généraux sont délivrés aux XVI^e et XVII^e siècles à Venise (pour Angelo Gardano ou Girolamo Scotto, par exemple). La concurrence entre ces deux ateliers importants se fait d'ailleurs en bon respect des privilèges des uns et des autres²⁰. Une particularité vénitienne mérite d'être soulignée : les privilèges de la fin du siècle ne concernent qu'un nombre de titres de musique assez réduit au regard du total : les éditions musicales de nature populaire n'en portent pas.

En Grande-Bretagne²¹, il existait, dès 1557 un enregistrement préalable des permissions par la *Company of Stationers*, qui devait en principe aussi protéger l'imprimeur contre la piraterie. De plus, il existait pour la musique un système de privilèges assez original : le pouvoir ne délivra que deux privilèges généraux. La *psalm-book patent* autorisait exclusivement son détenteur à imprimer ou faire imprimer des psautiers (avec ou sans mélodie), et la *music patent* qui autorisait exclusivement son détenteur à imprimer ou faire imprimer de la musique polyphonique.

Délivrée pour dix ans, la *psalm-book patent* fut délivrée pour la première fois à l'imprimeur John Day en 1559 ; elle fut renouvelée en 1567 puis en 1577 en étant cette fois élargie à son fils Richard, un clerc, qui l'obtint en succession en 1584. L'exclusivité durait dix ans, pour un marché assez actif et relativement simple (les ouvrages étaient souvent identiques). Il arriva qu'après avoir poursuivi un pirate le titulaire du privilège rachète sa production pour la revendre (avec un confortable bénéfice) ; c'est ce qui arriva entre John Day et John Wolfe en 1584. Day fit en sorte de confier des éditions à des mandataires pour en sous-traiter l'impression (par exemple à John Wolfe ou John Windet). En 1603, parce qu'elle avait le droit depuis 1584 environ d'éditer des livres en son nom propre, la *Company of Stationers* racheta à Richard Day la *psalm-book patent* pour la somme de 9000 £. Elle put ainsi faire imprimer ces ouvrages par tout imprimeur capable et manquant d'ouvrage, et traqua consciencieusement les imprimeurs pirates.

La *music patent* échut à William Byrd et Thomas Tallis en 1575, pour une durée de 21 ans. Elle leur permettait de faire imprimer des musiques de toutes sortes et de toutes langues, profanes, sacrées ou autres, ainsi que du papier à musique²². L'imprimeur Thomas Vautrollier imprima pour eux en 1575, et après sa mort William Byrd décida de confier des éditions à Thomas Easte, qui en imprima plus d'une vingtaine jusqu'en 1595. La *music-patent* fut renouvelée en janvier 1596 et échut à Thomas Morley en 1598, qui fit travailler pour lui Peter Short puis William Barley, tandis que Thomas Easte continuait à publier hors du privilège de Tallis et Byrd. En 1600, Easte devint mandataire de Morley. Parallèlement, Morley et Barley tentèrent (en vain) de s'approprier la *psalm-book patent* de Day, qui était plus rentable que la *music patent* (moyen classique qui consiste à faire financer les éditions coûteuses par les éditions rentables...). Après la mort de Morley en 1603, Barley devint titulaire de la *music patent*. Après quelques procès, il fit travailler Thomas Easte puis Thomas Adams pour lui. Il ne semble pas que la *music-patent* fut renouvelée en 1619, date prévue de son échéance. Certains compositeurs obtinrent à cette époque des clauses additionnelles qui les protégeaient tout en restant sous le régime de la *music patent* : en 1607, lorsque Thomas Ford publie sa *Musicke of Sundrie Kindes* chez J. Windet, pour William Barley, la permission fut enregistrée le 11 mars 1607 tandis que le 13 mars était enregistré une clause supplémentaire comme quoi nulle réimpression ne pourra se faire sans son accord.

Il est frappant que la *music patent* ait été délivrée à des musiciens (et pas des moindres) et non à des imprimeurs. Ceux-ci pouvaient faire imprimer toute sorte de musique, y compris celle des autres musiciens. Il ne s'agissait pas ici d'un privilège d'auteur, mais plutôt d'un monopole commercial, en contrepartie duquel les titulaires devaient garantir la qualité et la correction de l'impression musicale. Parce qu'elle grevait le budget d'édition d'un livre avec des redevances et parce qu'elle allait à l'encontre de l'initiative individuelle des imprimeurs,

²⁰ Sur Venise au XVII^e siècle, voir Agee (1983 et 1998) p. 68 sq.

²¹ Sur les privilèges anglais, voir notamment Hunter (1986), Kerman (1962) et Krummel (1975).

²² Voir Fenlon-Milson (1984).

la *music patent* un des facteurs qui empêchèrent le plein essor de l'édition musicale en Angleterre au XVI^e et au début du XVII^e siècle.

Les privilèges furent abolis en 1641 mais la *Company of Stationers* put finalement rester maître de la gestion des permissions pour l'impression des psautiers. Néanmoins, durant le XVII^e siècle, quelques rares compositeurs obtiennent un privilège royal, général ou particulier, pour leur œuvre (tel George Wither en 1623 pour ses *Hymns and songs for the church*). Cette pratique dura encore lors du XVIII^e siècle, après l'*Act of Anne*.

En France, les privilèges généraux sont les plus fréquents au XVI^e siècle. A Paris les principaux imprimeurs en obtiennent (Pierre Attaignant dès 1529, Nicolas Du Chemin dès 1548, Adrian Le Roy et Robert Ballard dès 1551²³, et cette coexistence d'ateliers privilégiés prouve bien que ces privilèges n'impliquaient aucune exclusivité. Ces imprimeurs ne faisaient jamais appel à la sous-traitance. Les Ballard ont aussi fait introduire dans leurs privilèges des clauses concernant la copie de leur matériel typographique (dès 1553) ou la vente de leurs éditions (dès 1611)²⁴.

Les imprimeurs lyonnais en obtiennent aussi²⁵: les frères Beringen dès 1547, Robert Granjon dès janvier 1550, Simon Gorlier en février 1558. Tous ces privilèges sont *généraux*, même si l'extrait qui sur figure le livre ne cite, comme chez les Beringen, que le titre du livre en question. Se trouvent aussi des privilèges pour des éditions particulières, comme ceux délivrés par la Sénéchaussée de Lyon (à Valentin Bakfark en 1553, Nicolas Martin en 1555), ou par le roi (à Barthélemy Aneau en 1559, Philibert Jambe-de-Fer en 1562, ou Giovanni Antonio Di Mayo en 1570).

L'interprétation des privilèges octroyés à la famille Ballard à Paris se complique par le fait que cette famille a joui pendant deux siècles de la *charge* de seul imprimeur de la musique du Roi ; cette charge incluait un privilège général pour les éditions produites. Les Ballard tentèrent, parfois avec succès, de faire reconnaître cette charge comme un monopole exclusif sur la typographie musicale pour éliminer toute concurrence : ce fut l'occasion des procès tenus contre Nicolas Métru en 1635, et contre Jacques II de Sanlecque vers 1639-1641. En 1694-1695, Christophe Ballard alla jusqu'à contester à son frère Pierre III la faculté d'exercer la typographie musicale. En 1764, Jean-Baptiste-Christophe Ballard eut encore un procès contre le fondeur Loiseau, pour l'empêcher d'utiliser ses nouveaux caractères de musique²⁶. Il n'hésita pas à faire procéder à des saisies dans des ateliers concurrents pour entretenir au moins l'illusion de son monopole.

L'existence des privilèges généraux de la maison Ballard leur évitait de solliciter un privilège pour chaque édition publiée ; ceci explique que les relevés de privilèges faits par Michel Brenet entre 1653 et 1790 sur les registres de la Communauté des imprimeurs ne concernent presque aucune édition des Ballard, mais plutôt des éditions concurrentes et surtout des éditions gravées²⁷. Pour ces dernières, l'exercice de la gravure étant libre de toute permission, privilège ou règlement corporatiste, la protection des auteurs et des imprimeurs ne pouvait donc s'obtenir qu'avec un privilège dûment sollicité et enregistré sur les registres de la Chancellerie.

Il arrive cependant, dès le XVI^e siècle, que des compositeurs sollicitent des privilèges pour eux-mêmes. En France, les premiers privilèges délivrés le sont à des musiciens de premier plan : Guillaume Morlaye pour les œuvres d'Albert de Rippe (1551), Orlande de Lassus (1571), Guillaume Boni (1576), Claude Le Jeune (1583), Guillaume de Chastillon de la Tour (1590, par le Parlement de Normandie), Artus Aux-Coustaux (1654), Guillaume-Gabriel Nivers (1658), François Roberday (1660), François Martin (1660 et 1663), Bénigne de Bacilly (1661 et 1668), Denis Gautier (1669), Francesco Corbetta (1670), Jacques Champion de Chambonnières (1671), etc. La durée de ces privilèges est variable (entre 3 et 20 ans), et la valeur des droits d'enregistrement augmente avec le temps, jusqu'à intervenir pour une part non négligeable dans le prix de revient d'un ouvrage. Certains privilèges pour la musique sont évalués à 1000 lt.

Cette augmentation du nombre de privilèges de compositeurs reflète l'essor de la gravure en musique, qui continuera tout au long du XVIII^e siècle. Le droit de timbre de septembre 1785, exposé plus bas, sera cependant instauré pour lutter contre les abus de la piraterie.

Les musiciens suivent avec retard le mouvement qui incite les auteurs à monnayer leurs œuvres envers les éditeurs (et donc à se voir reconnaître *de facto* un droit sur leur exploitation). Des contrats sont passés (entre Christophe Ballard et André Campra en 1700, entre le même et André-Cardinal Destouches en 1712) et, fatalement, quelques procès surviennent (entre Christophe Ballard et les héritiers de Lully en 1707-1708, entre le même et André Campra en 1710). Il existe des exemples de cession de privilèges d'auteur aux Ballard sur les-

²³ Voir Lesure-Thibault (1956), Heartz (1968) et Lesure-Thibault (1955).

²⁴ Sur l'analyse des privilèges des Ballard, voir Guillo (à paraître).

²⁵ Voir Guillo (1991).

²⁶ Fournier (1765), p. 30-31.

²⁷ Brenet (1906-1907).

quels les adversaires des Ballard ont même argumenté comme étant la preuve indubitable que le privilège exorbitant des Ballard était sans fondement²⁸.

2.4.2. La concurrence étrangère et l'apparition du droit d'auteur

Notions générales

Le système des privilèges présentait de nombreux inconvénients. Tout d'abord, s'il pouvait protéger une édition de la piraterie, il ne protégeait pas vraiment l'œuvre en soi. Il y avait bien un déport de la protection de l'imprimeur vers l'auteur, dans la mesure où si l'imprimeur était bien défendu l'auteur pouvait l'être également, mais cette protection ne touchait que l'édition imprimée. Les droits qui permettaient à l'auteur de protéger son œuvre, comme l'insaisissabilité, le droit des héritiers à se substituer à l'auteur, le droit d'interdire les adaptations ou les arrangements de l'œuvre, n'étaient pas ou mal codifiés. Cette reconnaissance de la *propriété intellectuelle* des auteurs sur leur œuvre mit des dizaines d'années à être reconnue. En France, quelques dates importantes marquent l'émergence des concepts qui vont constituer un vrai droit d'auteur : en 1651 l'œuvre de Vaugelas put être saisie, alors qu'en 1749 (affaire Crébillon), l'œuvre d'un auteur était insaisissable. Lors des procès La Fontaine (1761) et Fénelon (1777), les héritiers de l'auteur se virent reconnaître un droit sur l'œuvre de leur ancêtre. Des décisions de 1776 relatives aux livrets d'opéra, de 1778 et de 1784 sur la poésie sont autant d'avancées du concept de droit d'auteur sur des domaines particuliers.

Parallèlement, les auteurs devinrent jaloux des profits parfois importants que les imprimeurs et libraires retireraient de la publication de leurs œuvres ; ils demandèrent que même une fois un manuscrit vendu les rééditions fassent l'objet de nouveaux versements en fonction du tirage (aussi appelés *royalties*). Finalement, c'était la capacité des auteurs à vivre de leurs œuvres qui était en jeu, et donc la reconnaissance du métier d'écrivain.

Autre insuffisance : le privilège ne valait que dans les limites d'un territoire (une principauté, un royaume...) et rien ne protégeait l'édition en dehors des frontières. De la fin du XVIIIe siècle à la fin du XIXe siècle, toute une série de tentatives survinrent pour tenter de faire reconnaître le droit d'auteur à un niveau national et à un niveau international, pour limiter les ravages de la piraterie dans tous les domaines de l'édition. La mécanisation croissante de l'imprimerie permettait à un imprimeur établi en province ou à l'étranger d'inonder le marché avec des contrefaçons peu de temps après la sortie d'un ouvrage original et la rentabilité de beaucoup d'éditions s'en trouvait compromise.

Vue d'un pays étranger, toute édition publiée hors de ce pays était considérée, en l'absence de loi ou de convention contraire, comme relevant du domaine public, et donc susceptible d'être réimprimée sans risque de poursuites. Mais lorsqu'une loi ou un décret destiné à protéger les éditeurs était édicté (en remplacement des privilèges accordés individuellement par le pouvoir), plusieurs paramètres firent que ses conséquences en furent très variables d'un pays à l'autre. Au sein de pays divisés en plusieurs états, comme l'Allemagne, la multiplicité des décrets a longtemps généré une confusion importante :

- le texte législatif peut ne protéger que les ouvrages édités dans le pays, laissant libre cours à la piraterie, par les imprimeurs du pays, des éditions importées (Bamberg, 1792, Hanovre, 1773).
- il peut au contraire prévoir la protection de tous les libraires et éditeurs sur place, qu'ils soient nationaux ou étrangers (Saxe, 1773) ou relevant d'une nationalité particulière (Saxe, 1776, pour les éditeurs prussiens).
- il peut comporter une clause de *réciprocité* : tel état ne protège un éditeur étranger que si son pays d'origine en fait autant pour les siens (Saxe, 1773). Cette notion de réciprocité est d'ailleurs à la base des lois modernes sur le *copyright*.
- il peut y avoir un mode de protection différent pour les auteurs et les éditeurs (Baden, 1806 : protection des textes à vie pour les auteurs locaux, protection des éditeurs locaux par privilège seulement pour les auteurs étrangers ou anonymes).
- la durée des protections accordées a des effets contraires du point de vue des éditeurs et du point de vue des clients : une protection illimitée pouvait intéresser un éditeur mais pouvait aussi l'amener à publier des rééditions de mauvaise qualité ou trop chères, annulant ainsi les effets d'une saine concurrence.
- la protection accordée peut ne valoir que pour une édition, ou pour toutes les rééditions en-deçà d'un certain délai.

Dans ces conditions, le seul moyen dont disposèrent certains auteurs allemands pour garantir une édition de leurs œuvres complètes, à défaut d'un texte commun à toute l'Allemagne, fut d'obtenir autant de privilèges que d'états

²⁸ Fournier (1765), p. 19.

concernés. En 1825, Goethe obtint 39 privilèges, pudiquement rassemblés sous le terme "Privilège fédéral".

En 1832, un édit de la Diète allemande rendait tous les sujets allemands, de quelqu'état qu'ils ressortent, sujets à observer les lois de chaque état (qui restaient différentes).

L'apparition de la notion de droit d'auteur fut matière à des débats longs et complexes. Pour les uns c'était un droit inaliénable de l'auteur, pour les autres un droit négociable, dont la gestion revenait totalement à l'acquéreur d'un manuscrit dès l'instant qu'il avait été payé. L'histoire de ces problématiques doit être remise en perspective en tenant compte des conditions économiques, des régimes en vigueur (monarchiques ou démocratiques), des conditions sur la liberté de la presse, etc. Il n'est pas question ici de retracer toute cette évolution en Europe ; nous nous contenterons de rappeler les principales étapes de cette évolution pour l'édition musicale, après avoir rappelé les concepts et leurs paramètres.

Application à la musique

Le statut de la musique dans l'émergence du droit d'auteur a longtemps fait problème, et ceci pour plusieurs raisons : elle est majoritairement gravée alors que les livres sont majoritairement imprimés ; elle est souvent publiée en feuilles alors que les écrits le sont sous forme de livres, enfin elle n'est que tardivement reconnue comme une œuvre de l'esprit au même titre que la littérature ou la science. De fait, elle est souvent reléguée dans les marges de l'édition, comme les cartes, les estampes, les travaux de ville ou les journaux, avec cette conséquence directe qu'elle ne fut incluse que tardivement (et pas toujours rétrospectivement) dans le champ d'application des lois sur la protection des auteurs et des éditeurs.

Au XVIII^e siècle, la situation qui prévaut à peu près partout est qu'aucune loi ne vient garantir les éditeurs contre les entreprises de leurs confrères étrangers. Tel pays peut instaurer une taxe à l'importation, mais une édition peut toujours être copiée et revendue à l'étranger. Dès la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle, les cas de copie internationale deviennent très fréquents. A Amsterdam, on voit Estienne Roger copier de nombreuses éditions italiennes de Giacomo Monti à Bologne ou de Giuseppe Sala à Venise. A Londres, John Walsh copie l'édition romaine de l'Opus 5 de Corelli. Deux éditeurs importants, comme Roger à Amsterdam ou Walsh à Londres, peuvent se reprendre mutuellement 70 éditions en 45 ans sans qu'il y ait entre eux une quelconque forme de procès²⁹. Au sein de la même ville, on voit même Pierre Mortier et Estienne Roger se faire une concurrence acharnée entre 1707 et 1711 (année de la mort de Mortier), leurs éditions étant mutuellement piratées.

Cette facilité à copier fait que les éditeurs tentent par tous les moyens de faire passer leurs éditions devant les autres : les prix sont cassés, les éditions sont parfois corrigées ou "révisées" par un compositeur célèbre pour justifier une édition concurrente (Corelli corrigé par Haym chez Roger et supplémenté corrigé par Haym chez Walsh, par exemple), enfin la publicité dans les journaux devient plus agressive.

C'est durant le XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle que la notion de droit d'auteur se met en place pour la musique, en général avec en certain retard par rapport aux lois qui concernent le livre imprimé.

En Angleterre³⁰, l'injustice des paiements concédés aux compositeurs face aux profits de leurs éditeurs est durement ressentie. En 1736 et en 1789 respectivement, John Walsh senior et Robert Bremner décèdent en laissant des fortunes de plusieurs dizaines de milliers de livres, alors que Walsh ne donne que 20 et 30 £ à Haendel pour un opéra ou un oratorio. En 1781, des compositeurs anglais font savoir qu'ils préfèrent distribuer leur musique chez eux à cause des profits éhontés des éditeurs et, vers 1790, le musicien Charles Dibdin, lassé de voir les éditeurs s'engraisser avec ses œuvres sans lui verser de royalties, se décide à monter sa propre affaire.

L'*Act of Anne* de 1709-1710, édicté sous la pression des libraires, est la première loi anglaise qui prévoit la défense contre le piratage et ce n'est qu'en 1777 que la musique rentra dans son champ d'application. Entre ces deux dates, les musiciens désireux de protéger leurs créations devaient recourir à des privilèges, ce qui nécessitait l'entremise d'un avocat, des entrées à la Cour et les faveurs du monarque. Cette pratique, vestige des siècles précédents, resta rare (et d'ailleurs pas réservée à la musique) : on ne dénombre entre 1710 et 1770 qu'environ 16 privilèges délivrés à des compositeurs (en général des privilèges généraux). Jean-Chrétien Bach, Georg Friedrich Haendel ou Thomas Arne notamment défendirent leurs intérêts par ce moyen.

Parmi les musiciens non munis d'un privilège, quelques-uns prirent la précaution d'inscrire leurs éditions dans les registres de la *Company of Stationers*, mais seules 2% de ces inscriptions concernaient la musique. Les éditeurs de l'époque dénièrent souvent aux auteurs la valeur de protection que l'enregistrement était censé conférer (et d'autant moins pour la musique gravée, plus facile à copier que la musique typographiée).

²⁹ Rasch (1995).

³⁰ Voir Hunter (1986) sur cette époque.

En 1735, l'*Engraving Copyright Act* fut employé par au moins un auteur (William Tans'ur) pour protéger des éditions gravées, arguant du fait que cette loi couvrait toute production gravée, de quelque nature qu'elle soit. Après une pétition de J. C. Bach et d'Abel en 1774, un édit de 1777 vint lever les doutes quant à l'applicabilité de l'*Act of Anne* envers la musique. Sa situation fut ainsi clarifiée et elle jouit dès lors d'une protection de 14 ans renouvelable une fois, après laquelle elle entrait dans le domaine public. La jurisprudence décida même que l'inscription du livre à la *Company of Stationers* n'était même pas requise pour profiter de cette protection, et les inscriptions touchant la musique passèrent graduellement à 25% du total. Une loi de 1814 rallongea la protection de l'auteur jusqu'à sa mort.

En Amérique ³¹, dès 1672, un arrêt de la *General Court* du Massachusetts émet un arrêt qui relève déjà du copyright, puisqu'il s'agit d'une loi anonyme et générale, pour la protection des auteurs contre les rééditions abusives et celle des imprimeurs contre la piraterie. Dès 1710 les colonies anglaises devaient en principe respecter l'*Act of Anne*, mais l'Indépendance donna à cette loi un efficacité toute relative. A cette époque le principe du privilège reste donc en vigueur : quelques-uns sont sollicités et obtenus par des auteurs durant le XVIIIe siècle (tels Billings en 1770 au Massachusetts, Hutchinson en 1781 au Connecticut, etc.).

Dès 1783, année de l'indépendance, certains états et le Congrès se soucient de promulguer des lois visant à la protection des auteurs et des imprimeurs, qui dès le départ prévoient la réciprocité d'un état à l'autre, la transmission du droit aux héritiers, pour une durée limitée (souvent 14 ou 21 ans), parfois renouvelable une fois. La musique n'y est jamais citée spécifiquement. En 1790 la loi est généralisée (sans toujours citer explicitement la musique) et stipule le dépôt de la page de titre, l'enregistrement par un greffier, le signalement du titre dans les journaux avant quatre semaines et dépôt d'un exemplaire au Secrétariat d'Etat. Les registres de dépôt des années 1790-1800 contiennent des éditions musicales, qui paradoxalement forment une part non négligeable des inscriptions. En 1802 intervient un amendement qui précise que les éditions gravées sont également protégées, mais ce n'est qu'en 1831 que la musique est expressément citée. Dès 1846, le dépôt doit être fait à la *Smithsonian Institution* et à la *Library of Congress* simultanément ; c'est là une indication du souhait de faire profiter des dépôts à la nation (cf. l'intérêt patrimonial du Dépôt Légal). Il est noter que l'absence de dépôt est parfois prise comme argument pour justifier une piraterie, l'œuvre non déposée étant supposée par des éditeurs peu scrupuleux comme relevant du domaine public (procès Jollie vs. Jaques, New York, 1850).

C'est en 1852 qu'intervient une première loi précisant que les œuvres dramatiques *et leur représentation* sont sujettes à copyright. La gestion du copyright et du dépôt légal sont confiées en 1870 à la *Library of Congress*. Alors que les lois internationales sur le copyright ne sont pas encore promulguées, certains jugements permettent de sentir l'évolution des mentalités puisque certaines œuvres européennes furent considérées comme protégées aux Etats-Unis (1882 et 1883). Toutefois, ce type d'affaires se complique à cause des distinctions faites entre la partition, les réductions pour piano avec voix ou pour piano seul.

En France, peu après l'abolition des privilèges de 1789, la loi générale du 19 juillet 1793 sur le droit d'auteur est promulguée. Mais en matière de musique, la loi sur le droit de timbre ³² lui était antérieure.

Instauré en France par un arrêt du Conseil du roi ³³ du 15 septembre 1785, le droit de timbre faisait obligation aux imprimeurs et aux graveurs de musique de faire apposer un timbre humide sur chaque exemplaire des éditions mises en vente, contre le versement d'une taxe. Cette taxe se calculait comme un pourcentage du prix de cession de marchand à marchand, et variait en fonction de la date de l'édition et de son origine. Le timbre était apposé par un fonctionnaire de l'Ecole royale de déclamation et de chant de Paris, le produit de cette taxe étant affecté à l'entretien de cette école. Lorsqu'une musique importée frauduleusement était saisie à la frontière, le produit de la saisie était destiné à la chambre syndicale, aux employés des douanes et à ladite Ecole.

L'arrêt de 1785 rappelait en plus la nécessité du dépôt légal (destiné aux bibliothèques par l'intermédiaire de la chambre syndicale) et certaines règles relatives à la corporation (déclaration des imprimeurs, visites du syndic, etc.). Il exigeait en plus que chaque éditeur ou graveur obtienne du Garde des Sceaux une permission d'éditer la musique (déjà prévue dans les règlements de la chambre syndicale) en justifiant de la cession des droits des auteurs ou des propriétaires de l'œuvre, afin d'éviter la multiplication de la piraterie. Cette mesure était nouvelle, l'exercice de la gravure ayant été jusque là libre de toute formalité administrative. Outre l'apposition du timbre, il imposait l'authentification des exemplaires avec une signature et en veillant que chaque graveur y ait apposé une marque qui lui soit propre. On peut voir que l'arrêt de 1785 faisait intervenir des concepts d'économie, de police, de censure et de défense des professionnels.

³¹ Lichtenwanger (1994). Encore que les Etats-Unis sortent du champ de cette étude, il nous a semblé utile de les mentionner car ils eurent un rôle actif dans l'élaboration des lois sur le *copyright*.

³² Voir Lebeau (1945) sur tous les aspects techniques, et l'intérêt de ces timbres pour dater les éditions.

³³ Texte publié dans Pierre (1900).

En fait, l'arrêt de 1785 ne reçut un début de réalité que le 30 octobre 1797, la musique étant cette fois regroupée avec les affiches, les lettres de voiture, les cartes à jouer, les polices d'assurances et les journaux, notamment. Le revenu de cet impôt resta fort maigre et il fut supprimé en 1841.

En ce qui concerne les éditions étrangères, les dispositions générales sur le droit d'auteur prises avec la loi de 1793 s'appliquaient. Celles-ci stipulaient que les ouvrages publiés à l'étranger et parvenus en France par la voie du commerce pouvaient être traduits et commercialisés sans la permission de l'auteur, qui en les livrant au commerce étranger avait cessé d'en être le propriétaire exclusif. Il y a avait là possibilité à commettre des abus très facilement. Le procès qui opposa l'éditeur Jean-Georges Sieber et le compositeur Ignace Pleyel entre 1799 et 1805 en fut un exemple : Pleyel accusait Sieber de s'être procuré illégalement et d'avoir publié ses *Sonates* op. 14 et 15, publiées à Londres chez Longman et Broderip, avant même que celui-ci ne puisse les publier en France. Sieber sortit gagnant du procès, en vertu de l'application stricte de cette loi.

Pendant les années qui suivirent, les éditeurs français demandent en vain qu'une loi les protège contre les entreprises étrangères. Leurs éditions sont donc copiées à l'étranger, tandis qu'eux-mêmes copient en France des éditions publiées ailleurs.

En France comme en Angleterre, il arriva que des musiciens montent leur propre affaire d'édition pour profiter au mieux des revenus de leur travail. Ce fut le cas avec le *Magasin de musique dirigé par MM. Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, Isouard et Boieldieu*, actif entre 1802 et 1811, dans lequel tous ces compositeurs étaient associés.

2.4.3. Le rôle de Johann Nepomuk Hummel³⁴, les éditions simultanées et les premières ententes entre éditeurs

A la fin du XVIIIe et au début du XIXe, l'auteur monnaye son œuvre auprès de l'éditeur, et essaye de maîtriser lui-même sa diffusion à l'étranger en prenant des contacts avec de nombreux éditeurs, ou en suscitant des ententes entre eux. Ces marchandages se lisent dans de nombreuses correspondances : Mozart, Beethoven, Boccherini, Haydn, Dussek, etc. Un moyen de maîtriser cette diffusion sera de faire paraître simultanément leurs œuvres en plusieurs endroits. Ainsi, dès 1825 Hummel, organise des publications simultanées de ses nouvelles œuvres en Grande-Bretagne, en France, en Allemagne ou en Autriche avec un réseau d'éditeurs acceptant de travailler de cette manière. Ainsi, le piratage n'était plus possible sauf dans des pays tiers de moindre importance.

Un autre exemple se trouve dans une lettre de George Thomson à Beethoven, datée d'Edinburgh, 28 décembre 1818 : "*Je me flatte que vous aurez le plus grand soin possible de ne pas permettre à personne d'avoir un exemplaire de mes Thèmes variés &c. avant qu'ils soient publiés ici. Car il a été décidé dans notre Cour suprême que, si une composition musicale est publiée à Vienne, ou ailleurs, avant d'être publiée en Angleterre, cela détruit le droit de propriété en Angleterre et laisse tout le monde en liberté de publier la musique*". La simultanéité de la publication dans plusieurs pays était donc la parade trouvée par les auteurs pour se prémunir contre le piratage des éditeurs au-delà des frontières.

La création de bureaux à l'étranger par les grands éditeurs allemands (Schott, Schlesinger...) leur permet d'organiser eux-mêmes la publication simultanée de la même œuvre, pour tirer le meilleur profit de son exploitation. Il leur permet aussi, comme Maurice Schlesinger le fit à Paris, de "pirater" commodément une œuvre éditée par la maison mère en Allemagne, pour laquelle les droits à verser à l'auteur ne sont pas pris en compte...

En 1824, Hummel diffusa une circulaire destinée aux musiciens professionnels étrangers établis à Paris, qui demandait à la Diète fédérale allemande de prendre des mesures pour faire cesser la pratique éhontée de la piraterie en Allemagne. Il en appelait plus au patriotisme et à la défense de la création artistique allemande qu'à un véritable respect des droits d'auteur. Il recommandait aussi le dépôt légal de quelques exemplaires, la présentation d'une preuve de propriété de l'œuvre lors du dépôt et la mention *Eigentumsrecht* (droit de propriété) sur l'œuvre imprimée. Il demandait aussi, contrairement à une pratique alors constatée, que les œuvres commissionnées par des théâtres, des opéras ou d'autres institutions ne puissent pas faire l'objet d'une diffusion parallèle et incontrôlée par les copistes attachés à l'institution, ni revendues à un éditeur sans l'autorisation de l'auteur. Il obtint en 1827 le soutien appuyé de Beethoven, Czerny, Spohr, Ries et Spontini pour sa pétition, qui n'eut pas de résultat tangible, si ce n'est de porter l'intérêt des législateurs allemands vers une branche de l'édition qui n'était pas encore assez bien codifiée.

En 1825-1826, Hummel désira protéger efficacement sa nouvelle méthode de piano contre les rééditions non autorisées. Plutôt que de demander à la Diète fédérale un privilège fédéral qui mettrait des années à venir, il entreprit lui-même de démarcher chacun des états allemands les plus actifs dans l'édition musicale pour obtenir

³⁴ Sachs (1973).

un privilège particulier. Ses démarches furent couronnées de succès puisqu'en février 1827 il pouvait déjà aligner dix privilèges, dont la durée variait entre 6 et 25 années.

Dans les années 1820 les éditeurs de musique allemands prirent conscience que la piraterie leur faisait plus de tort qu'elle ne leur rapportait. Une des premières initiatives de régulation de l'édition musicale fut de diffuser à partir de 1817 le *Handbuch der musikalischen Literatur*, une liste collective des éditions compilée par C. F. Whistling, afin de savoir qui publiait quoi.

Une autre initiative fut de diffuser dans la presse spécialisée des avis prévenant que telles œuvres ont été achetées par tel éditeur, avant leur publication. En 1825 fut créée à Leipzig la *Börsenverein der Deutschen Buchhändler*, organisation professionnelle qui travailla à faire élaborer les lois sur la protection des éditeurs. Quoiqu'elle ne concerna pas les éditions spécialisées (musique, cartes...) son action fut déterminante et entraîna avec elle les lois sur l'édition spécialisée. Dès 1828, certains éditeurs allemands de musique demandèrent le *boycott* de quelques éditions piratées pour faire prendre conscience aux réseaux de distributeurs des abus de certains pirates.

Enfin seize éditeurs allemands s'associèrent en 1829 pour signer un pacte de non-concurrence (*Konvention-Akte*). Les signataires ne devaient pas se pirater entre eux, mais il restait possible de pirater en Allemagne une édition étrangère si aucun signataire n'en avait acheté les droits en Allemagne. Des règles supplémentaires furent signées en 1830, tandis que tous les éditeurs viennois y souscrivirent également (fait notable dans la mesure où ce pays avait souvent défendu la libre réédition des impressions allemandes).

Sur un plan plus législatif, les choses commencèrent à bouger : la loi de 1830 promulguée en Hesse incluait la musique au même titre que les autres modes d'édition. Plusieurs édits passés entre 1832 et 1845 par la Diète fédérale aboutirent finalement à la loi allemande de 1901 sur la protection des droits d'auteurs pour la musique.

L'Italie suivit un parcours comparable, des lois particulières étant promulguées d'état en état à partir de 1801, sur le modèle allemand, jusqu'à aboutir en 1865 en une loi unique dans une Italie unifiée.

2.4.4. Les lois internationales sur le copyright et l'apparition des sociétés de collecte

La *Convention de Berne*, première convention véritablement internationale³⁵, est signée le 9 octobre 1886 par les pays suivants : Allemagne, Belgique, Espagne, France, Angleterre, Haïti, Libéria, Suisse, Tunisie. En instituant un *copyright* international, elle apporte une simplification et une amélioration dans les rapports entre les éditeurs et les auteurs, d'un pays à l'autre, étant assise sur la réciprocité des protections, et l'assimilation des auteurs étrangers aux auteurs du pays. A la différence des lois précédentes, elle a la particularité de réduire les formalités au minimum : pas de dépôt nécessaire dans les bibliothèques nationales, pas d'avertissement à imprimer sur chaque édition. Elle protège le détenteur des droits jusqu'à 50 ans après la mort de l'auteur. La convention de 1886 sera révisée plusieurs fois tout au long du XXe siècle, mais son utilisation se complique du fait que certains états sont restés à des versions antérieures.

Aux États-Unis, l'*International Act* intervient en 1891, qui prévoit une protection aux États-Unis des œuvres des auteurs étrangers, sous réserve de la réciprocité dans leur pays. Cet acte introduit la *manufacturing clause*, qui prévoit que les œuvres protégées soient manufacturées aux États-Unis (pour éviter le recours à des imprimeurs étrangers moins chers).

Toute une série de traités sont ainsi passés entre 1891 et 1896 avec les principaux pays d'Europe et d'Amérique. En 1897, un amendement prévoit en plus que les représentations des œuvres dramatiques soient protégées de la même manière, qu'elles soient payantes ou non.

Parallèlement aux lois sur le droit d'auteur relatif aux éditions, des lois qui protègent les auteurs sur la représentation ou la reproduction mécanique de leurs œuvres voient le jour. Devant l'impossibilité de ceux-ci de savoir où leurs œuvres sont interprétées, reproduites (et bientôt radiodiffusées), et à plus forte raison devant l'impossibilité de négocier les redevances qui leurs reviennent, des sociétés de collecte de redevances se mettent en place dès la fin du XIXe siècle pour, en aval, récupérer ces redevances auprès des sociétés de spectacles et de production phonographique et, en amont, les redistribuer aux auteurs.

En France, la *Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique* (SACEM) est créée en 1850 et entreprend très vite d'établir quelques conventions avec l'étranger. Elle ouvre une agence belge en 1878 et connaît une expansion internationale avec la création de nombreuses agences à l'étranger, qui bien souvent devancent la création d'une agence nationale. Son exemple sera très déterminant dans le monde pour généraliser la défense des droits des auteurs. Par ailleurs, une *Commission du commerce de la musique*, créée avant 1869, de-

³⁵ Grove's (1980), article "Copyright collecting societies".

viendra en 1877 la *Chambre syndicale des marchands de musique de France*. Les librettistes créèrent quant à eux la SACD (*Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*).

En Grande-Bretagne, la *Performing Right Society* (PRS) est fondée en 1842 mais ne sera pas vraiment efficace avant son rétablissement en 1914. La *Società italiana autori ed editori* (SIAE) est établie à Milan en 1883 et une société équivalente naît en Autriche en 1897. Aux Etats-Unis, la notion de droit de représentation intervient dès la loi sur le copyright de 1897 et l'*American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP) est créée en 1914. En Espagne, la *Sociedad de autores de Espana* (SAE) est fondée en 1899, tandis que l'*Anstalt für Musikalische Aufführungsrechte* est créée en Allemagne en 1903. En Suisse, une société locale (GEFA) prend le relais d'une agence de la SACEM en 1924.

Pour fédérer toutes ces agences nationales et organiser un système de compensations comptables, la *Conférence Internationale de Sociétés d'auteurs et de Compositeurs* est créée en 1928, suivie par un *Bureau international de l'Edition mécanique* (BIEM).

Durant la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, la mise en place des législations sur le droit d'auteur et sur le droit de représentation fut l'occasion de procès longs et importants. James Coover³⁶ a donné le détail des affaires rapportées par la presse britannique entre 1881 et 1906. On vit aussi dans plusieurs revues musicologiques quelques chroniques de nature judiciaire : Nicola Tabanelli en tint une dans la *Rivista musicale italiana* dans les années 1900-1910, tandis qu'en France Georges Baudin faisait de même en 1907-1909 dans la *Revue S.I.M.*

3. CONCLUSION

Avec le recul du temps, on s'aperçoit que du point de vue législatif, l'édition musicale n'est entrée qu'avec un retard certain dans le champ des lois qui régissaient l'édition. Ne représentant qu'une faible part du chiffre d'affaires de l'édition, et relevant comme la cartographie ou l'estampe de techniques spécifiques, elle resta pendant longtemps dans un statut législatif approximatif, avant de faire l'objet de dispositions spécifiques (l'édit français de 1785 par exemple) ou de l'extension de dispositions existantes (la version de 1777 de l'*Act of Anne* ou l'acte américain de 1831). Comme il arrive souvent dans ce cas, des tentatives de défense contre les abus et de régulation des pratiques sont venues directement des auteurs (avec les éditions simultanées par exemple) ou des éditeurs (avec les ententes commerciales internationales).

Il est intéressant de constater que certaines de ces phases s'observent actuellement avec la législation d'Internet et de l'édition numérique, mais elles se succèdent beaucoup plus rapidement...

Bibliographie

Cette bibliographie est limitée aux documents qui concernent directement l'édition musicale.

Généralités

ADAMS, Sarah. *International dissemination of printed music during the second half of the eighteenth century*. In *The dissemination of music : studies in the history of music publishing*, ed. Hans Lenneberg (Lausanne, 1994), p. 21-42.

CATTREUX, Louis. *Etude sur le droit de propriété des œuvres dramatiques et musicales*. - Bruxelles et Paris, 1883.

Censorship and music : an exhibition, University of California, Berkeley, déc. 1986 - feb. 1987, prepared by Ann P. Basart. 26 p.

Composer and publisher, 1500-1800, In *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Köln 1958* (Kassel, Bärenreiter, 1959), p. 340-343.

³⁶ Coover (1985).

DUNANT, Philippe. *Du droit des compositeurs de musique sur leurs œuvres*. [Thèse]. - Genève, 1892.

FRITH, Simon (editor). *Music and copyright*. - Edinburgh, 1993.

GILBERT, Francis. *Two conflicting theories of international copyright protection*. In *A birthday offering to Carl Engel*, comp. and ed. by Gustave Reese (New York, 1943), p. 106-114.

GOLDSTEIN, Robert Justin. *Political censorship of the arts and the press in nineteenth-century Europe*. - New York, 1989.

KALLBERG, Jeffrey. *Chopin and the marketplace : aspects of the international music publishing industry*. In *Notes* 39 (1983), p. 535-569 and 795-824.

POHLMANN, Hansjörg. *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrecht (ca. 1400-1800)*. - Kassel, 1962.

SCHMIEDER, Wolfgang. *Komponierende Musikverleger des 18. und 19. Jahrhunderts*. In *Allgemeine Musikzeitung* 64 (1937) p. 147-149, 163-165.

SHAFTER, Alfred M. *Musical copyright*. - Chicago, 1932 (2nd edition, 1939).

WESTERMEYER, Karl. *Tonkünstler als Verleger : ein musikgeschichtlicher Rückblick durch vier Jahrhunderte*. In *Signale für die musikalische Welt* 80 (1922) p. 777-785.

France

Arrêt du Conseil d'Etat du Roi, qui établit un bureau de timbre pour la musique. Du 15 septembre 1785. - Paris, Imprimerie royale, 1786.

Baudin, Georges. *Le Droit des compositeurs de musique sur l'exécution de leurs œuvres (en droit français)*. Thèse de la Faculté de droit de l'Université de Paris pour le doctorat. - Paris, 1906. 8°, 136 p.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE. *Inventaire de la collection Anisson sur l'histoire de l'imprimerie et la librairie principalement à Paris (Ms. fr. 22061-22193), par Ernest Coyecque*. - Paris, 1900, 2 vol. (reprint New York, s.d.).

BOTTÉE DE TOULMON, Auguste. *Rapport à M. le Directeur du Conservatoire pour prouver que la Direction de la librairie a le droit d'exiger le dépôt des œuvres musicales avec texte...* S. 1., 1834. In-fol., 8 p. multigr. Paris BNF (Mus.) : Fol Vm Pièce 41(1).

BOTTÉE DE TOULMON, Auguste. *Lettre pour protester contre le projet de loi de 1839 sur le dépôt légal de la musique...* S. 1., [1839], In-fol. 4 p., multigr. Paris BNF (Mus.) : Fol Vm Pièce 41(2).

BRENET, Michel [pseudonyme de Marie Bobillier]. *La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les registres de privilèges*. In *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 8 (1906-1907), p. 401-466.

CASTELAIN, Raoul. *Histoire de l'édition musicale, ou du droit d'éditeur au droit d'auteur. 1501-1793*. - Paris, 1957. (repris de la *Chronique de la Bibliographie de la France* de janvier à février 1957). [Etude dans laquelle les concepts sont flous et mélangés].

CHOSSON, Eugène. *Le droit de l'auteur dramatique*. - Lyon, 1913.

CUCUEL, Georges. *Quelques documents sur la librairie musicale au XVIIIe siècle*. In *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1911-1912), p. 385-392.

DEVRIÈS, Anik. *Edition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle : les Boivin, les Leclerc*. - Genève, 1976. (*Archives de l'Édition musicale française*, 1).

- DEVRIÈS, Anik et LESURE, François. *Dictionnaire des éditeurs de musique français. 1 : des origines à environ 1820. 2 : De 1820 à 1914.* - Genève, 1979, 3 vol. (Archives de l'Édition musicale française, 4).
- FAU, Elizabeth. *La gravure de musique à Paris, des origines à la Révolution (1660-1789).* Thèse de l'Ecole des Chartes, 1978. 2 vol et 2 vol. de planches.
- FOURNIER, Pierre Simon. *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique.* - Berne [Paris], 1765. 8°.
- GAUTREAU, Michel. *La musique et les musiciens en droit privé français.* - Paris, 1970, 2 vol.
- GRIBENSKI, Jean. *Quelques réflexions sur l'édition musicale parisienne à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle.* In *Revue de musicologie* 84/2 (1998), p. 304-307.
- GUILLO, Laurent. *Les éditions musicales de la Renaissance lyonnaise.* - Paris, Klincksieck, 1991. (Domaine musicologique, 9).
- GUILLO, Laurent. *Au Mont Parnasse : les éditions publiées par Pierre I Ballard et Robert III Ballard (1599-1673).* - Versailles et Wavre : CMBV et Mardaga, 2003.
- HALLAYS-DABOT, Victor. *Histoire de la censure théâtrale en France.* - Paris, 1862 (reprint 1970). 12°, 340 p.
- HARDOUIN, Pierre. *François Roberday (1624-1680)* In *Revue de Musicologie* 45 (1960), p. 44-62. [sur un contrat d'impression].
- HITZIG, Wilhelm. *"Pariser Briefe" : ein Beitrag zur Arbeit des deutschen Musikverlags aus den Jahren 1833-1840.* In *Der Bär* (1929-1930), p. 27-73. [sur les relations entre *Breitkopf und Härtel* et leur agent à Paris Heinrich Albert Probst].
- LA LAURENCIE, Lionel de. *Une convention commerciale entre Lully, Quinault et Ballard en 1680.* In *Bulletin de la Société française de musicologie* 2 (1920-1921) p. 176-182.
- LEBEAU, Elisabeth. *Le timbre fiscal de la musique en feuilles de 1797 à 1840.* In *Revue de musicologie* 73/74 (1945), p. 20-28.
- LEMOINE, Jean-Jacques. *La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM : 1850-1950).* - Paris, 1950.
- LESURE, François. *Un contrat d'exclusivité entre Nicolas Formé et Ballard (1638).* In *Revue de musicologie* 50 (1964), p. 228-229.
- LESURE, François. *Deux contrats d'édition de Viotti.* In *Festschrift Albi Rosenthal* (Tutzing, 1984), p. 221-226. [contrats avec Pleyel, puis avec le magasin de musique de Chérubini, Rode, etc.]
- LESURE, François et THIBAUT, Geneviève. *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598).* - Paris, 1955. (Publications de la Société Française de Musicologie, IIe série, t. IX).
- LESURE, François et THIBAUT, Geneviève. *Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas Du Chemin (1549-1576).* In *Annales musicologiques* I (1953). Suppléments : IV (1956) et VI (1958-1963).
- PIERRE, Constant. *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués...* - Paris, 1900.
- PINCHERLE, Marc. *De la piraterie dans l'édition musicale aux environs de 1700.* In *Revue de musicologie* 14 (1933), p. 136-140. [à propos des oeuvres de Corelli].
- POUILLET, Eugène. *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation.* - Paris, 1908.

RENOUARD (Augustin-Charles). *Traité des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences, les beaux-arts.* - Paris, Renouard, 1838, 2 vol.

SAUVAGE, Thomas. *Le droit des auteurs.* [Première partie]. In *Revue et gazette musicale de France* 33 (1866) et 34 (1867). [Seconde partie]. In *Revue et gazette musicale de France* 34 (1867) et 35 (1868).

SCHLESINGER, Maurice. *Question de droit.* In *Revue et gazette musicale de Paris* 9 (1842), p. 441-442.

Grande-Bretagne et Etats-Unis d'Amérique

AMERICAN SOCIETY OF COMPOSERS, AUTHORS AND PUBLISHERS. *Copyright Law symposium.* - New York, 1939.

COOVER, James B. *The dispersal of engraved music plates and copyrights in British auctions, 1831-1891.* In *Richard S. Hill : tributes from friends*, p. 223-306. (Detroit, 1987) (*Detroit studies in Music bibliography*, 58).

COOVER, James B., ed. *Music publishing, copyright and piracy in Victorian England : a twenty-five year chronicle, 1881-1906, from the pages of the Musical Opinion and Music trade Review and other English music journals of the period.* - London, New York, 1985.

CUTLER, Edward. *The law of musical and dramatic copyright.* Rev. ed. - London, 1892.

CUTLER, Edward. *A manual of musical copyright law. For the use of music-publishers and artists.* - London, 1905.

EPSTEIN, Dena J. *Music publishing in the age of piracy : the Board of Music trade and its catalogue.* In *Notes* 31 (1974), p. 7-29. [USA, 19e siècle]

FENLON, Iain and MILSOM, John. *Ruled paper imprinted : music paper and patents in sixteenth-century England.* In *JAMS* 37 (1984) p. 137-163.

HUNTER, David. *Music copyright in Britain to 1800.* In *Music and letters* 67 (1986), p. 269-282.

ISAAC, Sidney Charles. *The law relating to theatres, music-halls... including the law of musical and dramatic copyrights.* - London, 1927.

KERMAN, J. *Elizabethan music and music publishing. Music printing monopolies and the first publication of English madrigals. Publisher's records, republications and the popularity of Elizabethan editions.* In KERMAN, J., *The Elizabethan madrigal.* (New York, 1962), p. 257-267.

KRUMMEL, Donald W. *English music printing, c. 1553-1700.* - London, 1975. [Chapter 6 : *The politics of the music patents*].

LICHTENWANGER, William. *Music and copyright law in the United States.* In *Music publishing and collecting : essays in honor of Donald W. Krummel* (University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994), p. 69-94.

NETTEL, Reginald. *The influence of the industrial revolution on English music.* In *Proceedings of the Royal Musical Association* 72 (1945-1946), p. 23-40.

PARKINSON, John A. *Pirates and publishers.* In *Performing Right* 58 (1972) p. 20-22.

ROTHENBERG, Stanley. *Copyright and public performance of music.* - The Hague, Nijhoff, 1954. [pratiques américaine et anglaise concurrentes, première moitié du XXe siècle].

SCHOLES, Percy A. *Music and puritanism, with an appendix on dancing and puritanism.. Thèse...* - Vevey, 1934.

SCHOLLES, Percy A. *Musical publications in England during the Puritan rule*. In *The Puritans and music in England and New England* (New York, 1962), p. 130-136.

SOLBERG, Thorvald. *The new copyright law in relation to musical works, an address... delivered... before the Music publishers association of the United States, June 15, 1910*. 8°, 18 p.

STRONG, Albert Ambrose. *Dramatic and musical law, being a digest... with an appendix containing the acts of Parliament relating thereto...* 3d ed. - London, 1910.

VALPY, Nancy. *Plagiarism in Prints : the "Musical entertainer" affair*. In *Print quarterly* 6 (1989) p. 54-59.

Allemagne, Autriche, Pays-Bas

BROOK, Barry S. *Piracy and Panacea in the dissemination of music in the late eighteenth century*. In *Proceedings of the Royal musical association*, 102 (1975-1976). [sur la maison Thomas à Leipzig]

ELSTER, Alexander. *Vom Einfluss des Urheberrechts auf die Musikpflege*. In *Festschrift Fritz Stein zum 60. Geburtstag überreicht von Fachgenossen, Freunden und Schülern, herausgegeben von H. Hoffmann und Fr. Rühlmann* (Braunschweig, 1939), p. 96-103.

GLAGLA, Helmut. *Über den Quellenwert von Kontrolllisten der Liedzensur*, in *Soziale Implication : ein Aspekt der Volksmusikforschung* (1976), p. 7-13.

HASE, Hermann von. *Carl Philipp Emanuel Bach und John. Gottl. Im. Breitkopf*. In *Bach Jahrbuch* 8 (1911), p. 86-101.

HITZIG, Wilhelm. *"Pariser Briefe" : ein Beitrag zur Arbeit des deutschen Musikverlags aus den Jahren 1833-1840*. In *Der Bär* (1929-1930), p. 27-73. [sur les relations entre Breitkopf und Härtel et leur agent à Paris Heinrich Albert Probst].

JUNKER, Karl. *Korporation der Wiener Buch-, Kunst- und Musikalienhändler, 1807-1907 : Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Korporation an 2. Juni 1907*. - Wien, 1907. [avec discussion sur le copyright des arrangements]

LENNEBERG, Hans. *Breitkopf und Härtel in Paris*. - New York, 1990. [avec traduction de la correspondance de l'éditeur vers la France]

LENNEBERG, Hans. *Breitkopf und Härtel in Paris : the letters of their agent Heinrich Probst between 1833 and 1840*. In : *La vie musicale en France au dix-neuvième siècle*, 5 (Stuyvesant, 1990).

LESURE, François. *Estienne Roger et Pierre Mortier. Un épisode de la guerre des contrefaçons à Amsterdam*. In *Revue de musicologie* 38 (1956), p. 35-48.

MÜLLER-BLATTAU, Michael. *Optionsbedingungen zwischen Komponisten und Musikverlegern*. In *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau* (Kassel, 1966) (*Saarbrückener Studien zur Musikwissenschaft*, 1).

OBERMAIER, Walter. *Schubert und die Zensur*. In *Schubert-Kongress* (1978), p. 117-125.

PHILIPP, H. Wolfgang. *Notendruck oder Notenraub ?* In *Schweizer Graphische Mitteilungen* 68 (1949), p. 303-305. [sur la réimpression des éditions allemandes du XIXe siècle après la guerre].

PINCHERLE, Marc. *Note sur Estienne Roger et Michel Charles Le Cène*. In PINCHERLE, Marc. *Vivaldi* (Paris, 1955), p. 294-301.

PLESSKE, Hans-Martin. *Bibliographie des Schrifttums zur Geschichte deutscher und österreichischer Musikverlag*. In *Beiträge zur Geschichte des Buchwesens* 3 (1968), p. 135-222.

POHLMANN, Hansjörg. *Zur neuen Sicht der Musikurheberrechtsentwicklung vom 15. bis 18. Jahrhundert : ein Quellenbeitrag zur "Ehrenrettung" früher Komponisten-generationen*. In *Die Musikforschung* 14/3 (1961), p. 259-275.

RASCH, Rudolf. *Corelli's contract : notes on the publication history of the Concerti grossi... opera sesta [1714]*. In *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 46/2 (1996), p. 83-136.

RASCH, Rudolf. *Estienne Roger and John Walsh : patterns of competition between early-18th-century Dutch and English music publishing*. In *The North Sea and Culture (1550-1800) : proceedings of the international conference held at Leiden 21-22 April 1995*, edited by Juliette Roding and Lex Heerma van Voss, p. 396-407.

REHBINDER, Manfred. *Verbraucherschutz im Urheberrecht : ein Blick zurück zur Parsifal-Debatte*. In *Wanderer zwischen Musik, Politik und Recht : Festschrift für Reinhold Kreile zu seinem 65. Geburtstag* (Baden-Baden, 1994), p. 557-566.

SACHS, Joel. *Hummel and the pirates : the struggle for music copyright*. In *Musical quarterly*, 59 (1973), p. 31-60.

SCHULZE, Erich. *Urheberrecht in der Musik*. - Berlin, 1951 [repr. 1956, 1965, 1972]. [description de la pratique allemande contemporaine].

SCHULZE, Erich. *Ein Beitrag zur deutschen Urheberrechtsform*. In *Festschrift Dr. Franz Strauss zum 70. Geburtstag* (Tutzing, 1967), p. 117-120.

SPRANG, Christian. *Grand opera vor Gericht*. - Baden-Baden, 1993 (*Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht*, 105). Diss. Göttingen Georg-August Universität, 1991/1992.

UNVERRICHT, Hubert. *Autor - Komponist - Musikverleger : Ein Geschichtsabriss ihrer Rechtsbeziehungen*. In *Musik und Verlag : Karl Votterle zum 65. Geburtstag* (Kassel, 1968), p. 562-576.

ZIEGLER, Benno. *Zur Geschichte des Privilegium exclusivum des Mainzer Musikstechers Bernhard Schott*. In *Festschrift für Georg Leifinger zum 60. Geburtstag am 30. Dezember 1930*. (München, [1930]), p. 293-305.

Italie

AGEE, Richard J. *The venetian privilege and venetian music-printing in the sixteenth-century*. In *Early music history* 3 (1983), p. 1-42. (reprise de : *The privilege and venetian music printing in the sixteenth century*. Ph. D. dissertation, Princeton university, 1982).

AGEE, Richard J. *The Gardano music printing firms, 1569-1611*. - Rochester, 1998.

AGEE, Richard J. *A Venetian printing contract and edition size in the sixteenth century*. In *Studi musicali* 15 (1986), p. 59-65.

ANTOLINI, Bianca Maria. *Copyists and publishers in Italy between 1770 and 1830*. In *The dissemination of music : studies in the history of music publishing*, ed. Hans Lenneberg (Lausanne, 1994), p. 107-115.

ANTOLINI, Bianca Maria. *L'editoria musicale in Italia dal Settecento al Novecento : fonti e bibliografia*. In *Le fonti musicali in Italia* 3 (1989), p. 33-55.

ARRIGONI, P. *Gli Artaria di Milano*. - Milano, 1952. [piratage d'oeuvres de Bellini et Donizetti]

La casa musicale Sonzogno, a cura di L. Giovannini, M. Morini e N. Ostali [catalogue de l'exposition, Milano, Museo teatrale alla Scala, 13-15 avril 1985]. [sur des contrats avec des éditeurs français et allemands et avec des compositeurs italiens]

BLACKBURN, Bonnie. *The printing contract for the Libro primo de musica de la Salamandra (Rome, 1526)*. In *The journal of musicology* 12/3 (summer 1994), p. 345-356.

BOORMAN, Stanley et MILLER, Beth. *La stampa musicale italiana tra Cinque e Seicento : lo stato delle ricerche*. In *Le fonti musicali in Italia* 2 (1988), p. 35-51.

FULD, J. *The Ricordi "Libroni"*. In *Festschrift Albi Rosenthal*, a cura di R. Elvers (Tutzing, 1984), p. 139-145. [études des registres de l'éditeur, avec dates de dépôt à la censure]

GOSSET, P. *The operas of Rossini : problems of textual criticism in nineteenth-century opera*. - Ann Arbor, UMI, 1971. [entre autres, sur le rôle des copistes et sur la propriété des sources].

Intorno alla garanzia della proprietà scientifico-letterario-artistica nei domini della Santa Sede. Leggi, dichiarazioni, sentenze. - Milano, Tito di Gio. Ricordi, [c. 1855]. [textes législatifs, 1826-1855]

JENSEN, L. *Giuseppe Verdi and the milanese publishers of his music from Oberto to La Traviata*. Diss. New York University, 1987. [Ricordi et Lucca, procès, propriété...]

LO IACONO, C. *Manzotti & Marengo : il diritto di due autori*. In *Nuova rivista musicale italiana* 21 (1987), p. 421-446.

MAIONE, Paologiovanni et SELLER, Francesca. *Il tribunale di commercio di Napoli : documenti per lo studio dell'attività teatrale nel primo ottocento*. In *Fonti musicali italiane* 1 (1996), p. 145-162.

NICOLODI, F. *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi*. In *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi G. Pestelli. 4. : *Il sistema produttivo e le sue competenze* (Torino, 1987), p. 167-229. [passages sur le droit d'auteur et la fonction des éditeurs d'opéras]

PASQUINELLI, A. *Contribuo per la storia di casa Lucca*. In *Nuova rivista musicale italiana* 16 (1982) p. 568-581. [litiges avec Ricordi sur la propriété des mélodrames des années 1831-1844]

ROSMINI, E. *Legislazione e giurisprudenza dei teatri. Trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, agenti teatrali, delle direzioni, del pubblico, ecc. ecc.* - Milano, [c. 1875], 2 vol.

ROSSELLI, J. *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*. - Torino, 1985. [avec des passages sur les liens entre les éditeurs et les opera]

ROSSELLI, J. *Verdi e la storia della retribuzione del compositore italiano*. In *Studi verdiani* 2 (1983), p. 11-28.

TABANELLI, Nicola. *Verdi e la legge sul diritto d'autore*. In *Rivista musicale italiana* 46/3 (1942), p. 208-217.

TABANELLI, Nicola. *Il codice del teatro : vade-mecum legale per artisti lirici e drammatici, impresari, capicomici, direttori d'orchestra, direzioni teatrali, agenti teatrali, per gli avvocati...* - Milano, 1901.

Espagne

IGLESIAS MARTINEZ, Nieves. *La Musica en el boletín de la propiedad intelectual : 1847-1915*. - Madrid, Biblioteca Nacional, 1997.

MADURELL, José María. *La imprenta musical en España : documentos para su estudio*. In *Anuario musical* 8 (1953), p. 230-236. [décrit 5 permissions d'imprimer, entre 1551 et 1684].