

MARION GELBART
MASTER 2
DNM ETUDES CULTURELLES

LE DROIT D'AUTEUR DANS LA MUSIQUE : REDEFINIR LE PARTAGE DE LA CULTURE À L'ÈRE NUMÉRIQUE



*Photographie prise lors d'une Boiler Room
DJ Nastia*

DIRECTEUR DE MÉMOIRE :
MARC PERRENOUD
ALAIN IMBAUD



IEP DE TOULOUSE
2017 - 2018

TABLE DES MATIÈRES :

Introduction1

PARTIE 1 : De l'institutionnalisation d'un droit d'auteur dans la musique : entre conception romantique de l'auteur et rapports de force des intermédiaires

I) La mise en place d'un droit des auteurs comme compromis social 6

A) Une longue opposition idéologique précédant la définition de la place de l'auteur : le principe de propriété privée et intérêt (du) public 6

1. Aux sources abreuvant le débat du droit d'auteur
 - a. *Opposition entre conception naturelle et utilitariste*
 - b. *Domaine public et refus de la propriété*
2. Le droit patrimonial seul argument incitatif pour la création ?
 - a. *Pour une création rémunérée*
 - b. *Des propositions alternatives délaissées*

B) Des débats sur la place de l'auteur aux lois de protection post-mortem13

1. Une reconnaissance juridique progressive de la place de l'auteur ...
 - a. *Un débat millénaire*
 - b. *Les premières législations : la période révolutionnaire*
2. Le triomphe du droit des propriétaires face au droit du public
3. Vers une internationalisation des débats et législations

II) Le droit des auteurs et de leurs voisins dans la musique : enjeu de définitions et rapports de force 24

A) Entre conception romantique et rapports de force : la véritable place de l'auteur dans la mise en place de « son » droit 24

1. Rapport de force : éditeurs et auteurs
2. La moralité romantique de l'auteur : un travailleur non-intéressé ?

- B) De la multiplicité des rapports de force autour de l'œuvre musicale..... 30
1. Éléments de définition de l'œuvre de l'esprit
 2. La paternité de l'œuvre
 3. D'une multiplicité d'acteurs à une multiplicité de droits

PARTIE 2 : Des modalités de gestion a la contestation du droit d'auteur à l'ère numérique 36

I) Des modalités de gestion du droit d'auteur : état des lieux et débats

- A) La mise en place des sociétés de gestion en France : d'une division des tâches à une monopole naturel 36
1. De la gestion individuelle à la gestion collective : La création des sociétés de gestion
 2. Le fonctionnement des sociétés de gestion du milieu de la musique
 - a. *Différentes sociétés pour différents acteurs*
 - b. *Différentes sociétés pour différents droits*
 3. La Sacem et la gestion des droits de ses sociétaires
- B) Un modèle question : de la remise en cause du fonctionnement actuel de la Sacem42
1. Le fonctionnement de la Sacem : gestion floue, artistes floués ?
 - a. *Budget et coût de fonctionnement*
 - b. *L'inégale représentation des artistes ou le renforcement des inégalités*
 2. Le numérique comme problème ? Pour une approche différente du numérique par les sociétés de gestion de droits
 - a. *Le discours sur le numérique : le coupable de tous les dysfonctionnements du droit d'auteur*
 - b. *Questionner les usages de la musique et son impact réel*

II) Usagers et usages de la culture : pour une redéfinition des modalités d'expression du droit d'auteur dans le numérique 50

- A) Les usages de la culture : entre piraterie et culture libre50
1. Une nouvelle conception de la propriété par l'échange numérique : l'avènement des biens communs informationnels

2.	<u>Du procès Napster à la pénalisation des utilisateurs ou le crime du partage</u>	
B)	Le choix du partage légal : de la culture libre au Creative Commons pour une éducation numérique des auteurs et utilisateurs	56
1.	<u>Les gauches d’auteur : la culture libre ascendante</u>	
2.	<u>Les licences Creative Commons et la « réappropriation de la gestion des droits d’auteur »¹</u>	
III)	Une évolution de la conception de l’artiste et une nécessaire prise en compte du législateur.....	63
A)	Des œuvres transformatives et multiformes : des nouvelles manières de produire par la read/write culture.....	63
1.	<u>De la naissance du remix à sa criminalisation</u>	
2.	<u>Une prise de position contestatrice : les bootlegs</u>	
B)	Tous sur les épaules des géants : en finir avec la conception romantique de l’auteur.....	69
1.	<u>Les limites de cette conception face aux productions artistiques actuelles</u>	
2.	<u>Artistes « ordinaires » et sources de revenus</u>	
C)	Vers une évolution législative soucieuse de l’environnement numérique ?	74
1.	<u>Propositions d’exceptions</u>	
2.	<u>Criminalisation et verrouillage de liberté</u>	
3.	<u>Des modèles alternatifs et hybrides</u>	
a.	<i>Des initiatives gratuites</i>	
b.	<i>Des initiatives semi-gratuites permettant de recréer le lien artiste/public</i>	
c.	<i>Des initiatives payantes à encadrer</i>	
Conclusion		81

Bibliographie

Annexes

¹ Bataille Pierre, Perrenoud Marc. Comment vivre de la musique à l’heure de la crise du disque ? Le cas des musiciens ordinaires de Suisse romande, Smart, 27/12/2016. Disponible en ligne : <https://smartbe.be/wp-content/uploads/2016/12/11-musique.pdf>

INTRODUCTION :

« *Voler une voiture ? Jamais !*

Voler un sac ? Jamais !

Voler une télé ? Jamais !

Voler un film ... Jamais ?

Télécharger des films piratés, c'est du vol.

Le vol est puni par la loi

*Le **piratage** c'est du **vol**.* »

Campagne de publicité contre le téléchargement illégal diffusée sur les supports physiques de film légalement acheté en commerce au début des années 2000

Lors d'une conférence sur le droit d'auteur, Louis Paternault de l'association Grésille¹, proposait d'étudier le vocable de cette publicité citée en exergue.

La définition de la piraterie communément admise aujourd'hui est celle du « *téléchargement illégal de biens culturels en dépit du droit d'auteur* »². Pourtant jusqu'à peu, le pirate était celui qui « *s'empare par la force et de manière illégitime de biens d'autrui ou de personnes, exerce le brigandage sur les mers ou le long des côtes.* »³. D'autre part, le code pénal définit le vol comme la « *soustraction frauduleuse de la chose d'autrui* »⁴. Néanmoins, le piratage s'apparente plutôt à du partage et de la multiplication de contenus.

Pour Louis Paternault, il faudrait dès lors reformuler par : « *le téléchargement illégal, c'est de la contrefaçon (...) ce qui est moins percutant.* ». Or, les discours politiques sur le droit d'auteur s'avèrent alarmistes à l'instar de l'intervention, en 2012, de Frédéric Lefebvre à l'Assemblée Nationale en 2012. Celui-ci mettait en cause l'absence de régulation du Net et l'absence de prise en compte des victimes de cette dérégulation incontrôlée : « *Combien faudra-t-il de bombes artisanales explosant aux quatre coins du monde ? (...) Combien faudra-t-il de créateurs ruinés par le pillage de leurs œuvres ?* ». Le téléchargement semble aujourd'hui être un grand danger pour les industries culturelles aujourd'hui, et le sens commun considère que les téléchargements peuvent, à terme, « tuer la culture » pour reprendre les mots de Nicolas Sarkozy lors de la campagne présidentielle de 2012.

¹ Association proposant un « discours critique sur internet » : <https://www.gresille.org/>

² Définition du wiktionary : <https://fr.wiktionary.org/wiki/piratage>

³ Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/pirater>

⁴ Article 311-1 du code pénal

L'exemple du piratage de film peut être transposé au milieu de la musique ou, plutôt, de l'industrie du disque. Celle-ci est en crise depuis 2004, moment où le nombre de ces supports physique commence à diminuer drastiquement⁵. Si le progrès technique est accusé d'être destructeur, notamment en ce qui concerne les supports musicaux⁶, toute la crise de l'industrie du disque ne peut être la seule conséquence des « *atteinte aux droits d'auteur sur internet.* »⁷. Pour comprendre les « *implications concrètes de ces mutations de structures* »⁸ sur le milieu de la musique, il faut tout d'abord questionner l'origine du droit d'auteur. En effet pour reprendre les propos de Marc Perrenoud et Pierre Bataille, « *les injustices ne sont pas forcément où l'on croit les trouver* » lorsqu'il est question « *des (més)usages d'internet* »⁹.

Ici, nous nous questionnons sur ces atteintes aux droits d'auteur. Qui touchent-elles et de quelle(s) manière(s) ? Il semblerait, selon le vocable utilisé, que les auteurs soient démunis de leurs œuvres face à l'échange exponentiel de celles-ci sur internet et que cela nuirait à leur créativité. Pourtant, nous n'avons jamais eu autant de créateurs qu'aujourd'hui¹⁰ et la majorité des auteurs ne gagnent pas moins d'argent¹¹. La société responsable de la gestion des droits de ces auteurs dans la musique, la Sacem, n'a jamais accusé de baisse dans sa collecte des droits. A l'inverse, ceux-ci n'ont fait qu'augmenter même lors de la crise connue par l'industrie du disque en 2004¹².

Les critiques relatives au danger du numérique pour les artistes musicaux paraît dès lors questionnables. Si le droit d'auteur est remis en cause par le numérique, ce ne sont pas les auteurs qui semblent en souffrir ou du moins, ils ne semblent pas « ruinés » par ce phénomène. Cette contradiction nous a semblé pertinente à interroger. En effet, qui d'autre que l'auteur est touché par la remise en cause de ses droits ? Il découle de l'enquête que de multiples intermédiaires sont impliqués dans l'exploitation et donc les revenus générés par le

⁵ Annexe 1

⁶ Supports passant des phonogrammes, aux cassettes, aux disques à la dématérialisation.

⁷ <http://www.lse.ac.uk/media@lse/documents/MPP/LSE-MPP-Policy-Brief-9-Copyright-and-Creation.pdf>

⁸ Bataille Pierre, Perrenoud Marc. Comment vivre de la musique à l'heure de la crise du disque ? Le cas des musiciens ordinaires de Suisse romande, Smart, 27/12/2016. Disponible en ligne : <https://smartbe.be/wp-content/uploads/2016/12/11-musique.pdf>

⁹ *ibid*

¹⁰ Puisque chaque commentaire, chaque participation numérique peut être considérée comme un acte de création.

¹¹ Annexe 1

¹² *Ibid*

droit des auteurs et les droits développés en parallèle que l'on nomme communément les droits voisins.

Le droit d'auteur accorde une protection de deux ordres aux auteurs. Celle de la reconnaissance de la paternité et celle de profiter des gains résultant de leur utilisation par le public. Or, l'auteur n'est pas le seul à profiter de ce *fructus*. En effet, les intermédiaires jouent également un rôle dans la captation d'une part du profit. De plus, ce sont ces intermédiaires qui critiquent le plus virulemment leur libre circulation numérique.

Si les technologies numériques offrent des perspectives de diffusion et de partage jamais égalées jusque-ici, l'imprimerie a symbolisé ces mêmes perspectives à son apparition. Ce sont ces évolutions des modes de reproduction et de diffusion des œuvres qui ont questionné, chacune à leur époque, la place de l'auteur et de ses droits dans la société. L'institutionnalisation du droit d'auteur répondait à l'équilibre nécessaire entre l'incitation à la création pour les auteurs et la diffusion de cette création auprès des publics à partir du 18^{ème} siècle. Pourtant, nous assistons aujourd'hui à une définition juridique qui ne veut admettre la pluralité des auteurs et des créations existantes, puisque la musique numérique et ses techniques sont difficilement acceptées voire pénalisées. D'autre part, le public se retrouve aussi victime de cette course à la protection au nom des auteurs¹³.

Pour Danièle Bourcier, responsable scientifique de Creative Commons, juriste, directrice de recherche au CNRS « *Ériger des murs autour des savoirs et des œuvres, fruit d'une culture commune, ne peut être une solution. La connaissance s'élabore sur « les épaules de géants » et s'enrichit de nos multiples interactions avec le monde. Imaginez les données d'expérience si elles devaient rester enfermées sur le disque dur d'un seul chercheur dans un laboratoire ?* »¹⁴. Ici nous ne sommes que des nains qui ne peuvent plus monter sur les épaules de géants puisque nous serions accusés de piraterie. La société met en place des conditions entraînant la multiplication des occasions de devenir pirate pour accéder à la culture. Le durcissement de l'exercice du droit d'auteur se fait au détriment de sa légitimité,

¹³ Nous pensons notamment aux mesures à l'encontre du téléchargement en ligne entraînant des peines d'amende pour les utilisateurs.

¹⁴ Bourcier Danièle. Quand le droit d'auteur résiste au bien commun. L'Humanité, 03/02/15. Disponible en ligne : <https://www.humanite.fr/quand-le-droit-dauteur-resiste-au-bien-commun-564373>

son fonctionnement est dès lors remis en cause. Pourtant si ses fondements semblent se fragiliser progressivement, ce phénomène n'est pas une conséquence du numérique.

Aussi nous nous proposons d'étudier le rapport en numérique et droit d'auteur selon une autre perspective : dans quelles mesures le numérique révèle les contradictions inhérentes au droit d'auteur ?

Cette large question nécessite de s'intéresser au partage de la valeur dans le champ de la musique en questionnant les intermédiaires du travail artistique et les rapports de force en jeu. Si l'histoire du droit d'auteur est une histoire de lutte de pouvoir pour l'appropriation des créations et le contrôle de leur diffusion, il s'agit de comprendre la légitimité des auteurs et de leurs intermédiaires à s'approprier les œuvres. Pour cela, nous avons restitué les débats inhérents au droit d'auteur depuis son institutionnalisation au 18^{ème} siècle. En adoptant un point de vue socio-historique, nous nous proposons de réinscrire les acteurs dans le réseau de relations et les luttes de pouvoir dans lesquels ils évoluent afin de mieux comprendre leur ancrage et la portée des positions de chacun. Pour autant, une large partie de ce développement est consacrée aux utilisateurs qui s'approprient les progrès technologiques et, de fait, modifient les usages de la musique. Ces usages offrent des nouveaux modèles de développement, plus proches en cela des premières suggestions d'équilibre du droit d'auteur.

Pour cela, nous avons utilisé un ensemble de corpus de textes autant juridiques que de prises de position de différents acteurs en fonction de leur milieu professionnel (juridiques, politiques, sociologique, économique) en parallèle de données chiffrées et de retour d'entretiens avec des artistes et des professionnels. Ce travail ne vise pas l'exhaustivité des situations, dans une quête de représentativité, mais se propose néanmoins de montrer les variations existantes entre des situations sociales différentes dans le champ de la musique.

Ce développement n'a pas la prétention d'une analyse juridique exhaustive mais plutôt d'une recontextualisation des fondements des notions en jeu dans le débat actuel en établissant une synthèse des enjeux au cœur du droit d'auteur depuis sa création. En cela, il s'agit de rendre compte que les questionnements auxquels font face les pouvoirs publics ne sont pas nouveaux et que la médiatisation du problème se fait au détriment d'une analyse

recontextualisée des acteurs concernés autant utilisateurs qu'artistes « ordinaires »¹⁵ comme majorité invisibilisée au profit d'une minorité sous le feu des projecteurs.

Afin de mieux saisir les tenants et les aboutissants de ces questions, il sera nécessaire de retracer l'institutionnalisation du droit d'auteur depuis le 18^{ème} jusqu'à la reconnaissance de droits aux différents intermédiaires présents dans le milieu de la musique afin de rendre compte des enjeux de définition de ces droits aujourd'hui (Partie 1). Ensuite il sera nécessaire de comprendre l'écosystème de la gestion spécifique de ces droits dans le milieu de la musique et son interaction avec l'environnement numérique qui met à jour ses contradictions quant à la protection de l'auteur et celle de la circulation de la culture. (Partie 2).

¹⁵ Soit selon Géraldine Blois et Marc Perrenoud : « ceux et celles qui 'font le métier' sans accéder à la consécration représentent une part largement majoritaire dans les espaces du travail artistique. » dans Perrenoud Marc, Bois Géraldine. « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, 2017, disponible en ligne : <https://revue.biens-symboliques.net/88>

PARTIE 1 :

De l'institutionnalisation d'un droit d'auteur dans la musique : entre conception romantique de l'auteur et rapports de force des intermédiaires

I) La mise en place d'un droit des auteurs comme compromis social

La protection des auteurs telle que nous la connaissons aujourd'hui a longtemps été source de débats et s'est formée au fil d'enchaînement de faits historiques. En effet, il est important de rappeler que le droit d'auteur n'est qu'un compromis social, fruit de « *sédimentations successives* » (...) *toujours susceptible de réajustements, et dont l'application est sujette à variation dans le temps comme dans l'espace.* »¹⁶

Avant de faire un état des lieux de l'organisation et des difficultés que rencontre le droit d'auteur aujourd'hui, il est important de noter que les débats en cours prennent racine dans une longue opposition idéologique et des questionnements identiques déjà sur la place publique il y a deux siècles. Il nous revient de contextualiser les différentes notions en jeu dans le débat qui se pose encore aujourd'hui concernant le droit d'auteur (A) pour ensuite rendre compte de l'évolution juridique nationale et internationale de la place de l'auteur par rapport à son œuvre (B).

A) Une longue opposition idéologique précédant la définition de la place de l'auteur : le principe de propriété privée et intérêt (du) public

Le droit d'auteur recouvre plusieurs notions qui opposent les orateurs du 18^{ème} et 19^{ème}. S'il est important de favoriser la création, il convient de définir de quelle manière (1) et à quel prix (2).

¹⁶ Benhamou, Françoise, et Farchy Joëlle. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

1. Aux sources abreuvant le débat du droit d'auteur

Il nous faut à présent retracer le contexte socio-historique de la mise en place du droit d'auteur afin de mieux en comprendre ses tenants et ses aboutissants. Anne Latournerie rappelle qu'il n'y a pas de « *tradition juridique lisse* » dans la mesure où cette mise en place se cristallise autour de plus de deux siècles de débat sur l'équilibre entre « *la défense du créateur comme propriétaire et la défense de la culture comme bien commun de l'humanité* »¹⁷. C'est ce que l'on retrouve dans les oppositions entre conception naturelle et conception utilitariste de la propriété tout au long du 18^{ème} et du 19^{ème} siècle. En effet, le débat repose sur la volonté d'encourager la circulation des idées, la diffusion du savoir et des connaissances, un des piliers de l'esprit des Lumières au 18^{ème} siècle, tout en affirmant les droits individuels de l'auteur. Les propositions juridiques diffèrent selon des acceptions différentes de la notion de propriété.

a. *Opposition entre conception naturelle et utilitariste*

La première opposition au fondement du droit d'auteur est la conception de la propriété. En France, on retrouve principalement l'idée héritée des Lumières d'une propriété comme droit naturel, fondée sur le travail, qu'il faut donc protéger et garantir au nom de la liberté. Cette conception est notamment inspirée de John Locke pour qui l'œuvre intellectuelle est la plus pure des propriétés¹⁸. Il influencera des partisans de la propriété perpétuelle que l'on appelle « monautopole »¹⁹ (principe popularisé par Baptiste Jobard en 1844). Cette idée fut défendue par l'économiste Léon Walras en 1859, pour qui la propriété intellectuelle est un « *droit naturel illimité dans le temps* »²⁰.

Cette idée de droit de propriété naturel et donc perpétuel de l'auteur sur son œuvre est centrale pour les économistes libéraux comme Frédéric Bastiat. Selon lui, « *l'homme naît propriétaire* »²¹ et pour cette raison la propriété doit être totale. Cette propriété est ainsi totale en termes de droit par l'*usus* (l'usage), l'auteur peut l'utiliser selon son bon vouloir, par

¹⁷ Latournerie, Anne. « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique », *L'Économie politique*, vol. n° 22, no. 2, 2004, pp. 21-33.

¹⁸ Locke, John. « Traité du gouvernement civil », 1690

¹⁹ Principe popularisé par Baptiste Jobard en 1844, cela entend une propriété intellectuelle exclusive et perpétuelle

²⁰ Lallement, Jérôme « La propriété intellectuelle selon Walras : entre monautopole et majorat littéraire », *Æconomia*, 1-3, 2011.

²¹ Frédéric Bastiat, *Œuvres complètes*, 1862-1864, disponible en ligne : <http://bastiat.org/fr/guillaumin.html#1>

l'*abusus* il peut le détruire, le modifier ou encore le céder à un héritier et par le *fructus* (le profit) il peut donc en recueillir les profits. On retrouve ainsi la notion de droit moral et de droit patrimonial. Si la distinction n'est pas encore opérée dans les théories de la propriété, elle se traduira de différentes manières selon les contextes nationaux dans lesquels évoluaient les législateurs au moment de l'écriture.²²

Influencés par ces théories du droit naturel, les législateurs s'inscrivent donc vers un refus d'une propriété limitée puisque la propriété est un « *droit supérieur à la loi* »²³ et une limitation de la protection aboutirait pour eux à des « *petites créations* » médiocres qui exigent moins de travail²⁴. Cette position a ainsi particulièrement influencé les législateurs français, ce que l'on retrouve dans le système législatif à l'inverse du copyright américain où la paternité de l'auteur sur son œuvre est bien plus friable.

Cette approche libérale sera remise en cause par les concepts utilitaristes de l'économiste Jeremy Bentham, un siècle plus tard, pour qui l'efficacité est au cœur de l'analyse. Ainsi, la propriété intellectuelle ne se justifie qu'à l'aune de cette efficacité économique et sociale, pour le plus grand nombre. En effet, la propriété est, pour les tenants de cette approche, une construction sociale qui doit être recherchée pour son utilité sociale²⁵. Il s'agit donc de limiter la propriété intellectuelle au nom de l'intérêt général afin d'éviter que le bon vouloir de l'auteur puisse nuire à l'accès d'information du public.

Jules Dupuit, économiste utilitariste, ne s'oppose pas à une propriété temporaire des œuvres afin de stimuler la création et encourager les auteurs mais il refuse le monopole et justifie sa démarche par l'équilibre entre intérêt privé et intérêt (du) public puisque « *toute œuvre est faite d'emprunts plus ou moins directs qui traduisent la dette de l'auteur par rapport à la société* »²⁶, celle du nain à ses géants. L'État doit donc pouvoir équilibrer la répartition de ces droits au nom de l'intérêt général. Ses arguments s'affilient à la conception de domaine public²⁷.

²² On pense notamment à la portée différente du droit moral entre les mesures de copyright des pays du common law et ceux de la tradition civiliste du droit d'auteur à l'européenne pour qui le droit moral prend beaucoup plus d'importance. Ces différences seront développées à la suite.

²³ Frédéric Bastiat, *op cit*.

²⁴ Sagot-Duvaurox, Dominique. « La propriété intellectuelle, c'est le vol ! Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIXe siècle », *L'Économie politique*, vol. n° 22, no. 2, 2004.

²⁵ *Ibid*

²⁶ *Ibid*

²⁷ Comme réservoir libre d'accès à la connaissance

b. Domaine public et refus de la propriété

Le concept de propriété appliqué à la propriété intellectuelle et donc au droit d'auteur est complexe puisque l'œuvre de l'artiste n'est pas seulement matérielle. En effet, celle-ci constitue un savoir, une connaissance livrée au public d'une manière non tangible bien qu'il puisse se traduire par un livre, un tableau ou un album. L'œuvre est un apport à la société qui sert le réservoir de la connaissance et si l'idée de l'œuvre n'est pas protégée, sa traduction physique voire orale l'est. C'est pour cela que certains réfutent la notion de propriété quand il s'agit de la création artistique, pour eux celle-ci relève du domaine public et non d'une propriété privée.

Ce raisonnement repose sur les notions de possession et de dépossession. Ainsi, pour reprendre George Bernard Shaw : « *Si tu as une pomme, que j'ai une pomme et que l'on échange nos pommes, nous aurons chacun une pomme. Mais si tu as une idée, que j'ai une idée et que l'on échange nos idées, nous aurons chacun deux idées.* » Les idées sont donc des biens non rivaux et personne ne se retrouvera dépossédé de celles-ci si elles sont partagées à une personne ou une centaine de personnes en plus. La connaissance, l'information sont donc censées être le bien public²⁸ par excellence, pour autant le droit de propriété intellectuelle vient poser les limites de l'utilisation publique d'une production de l'esprit. C'est cet équilibre qui divise puisque la publication d'une idée, en fait, un bien de club lorsque des restrictions sont posées quant à son utilisation. Dans quelle mesure l'auteur est propriétaire de son œuvre ?

Pour Victor Hugo, c'est l'intérêt du public qui prévaut. En effet, il affirmait dès 1878, lui-même concerné en tant qu'écrivain : « *le livre, comme livre, appartient à l'auteur, mais comme pensée, il appartient — le mot n'est pas trop vaste — au genre humain. Toutes les intelligences y ont droit. Si l'un des deux droits, le droit de l'écrivain et le droit de l'esprit humain, devait être sacrifié, ce serait, certes, le droit de l'écrivain, car l'intérêt public est notre préoccupation unique, et tous, je le déclare, doivent passer avant nous.* »²⁹

Victor Hugo, comme Pierre-Joseph Proudhon, dans une autre mesure, sont précurseurs d'un mouvement, renforcé aujourd'hui par la dématérialisation numérique, que l'on appelle « culture libre ». Jacques Attali dès 1977 posait la musique comme symbole de ce mouvement : « *la musique sera prémonitoire : en basculant bientôt de la répétition en objets*

²⁸ Nous prenons le parti ici de ne pas parler de biens communs puisque la question de gouvernance communautaire ne se pose pas encore à ce moment de l'histoire du débat, ou du moins n'est pas centrale. Pour différencier la seule question binaire d'accès/non-accès public, nous préférons donc distinguer le bien public, du bien de club.

²⁹ Hugo Victor, Discours d'ouverture du Congrès littéraire international du 7 juin 1878

en une répétition virtuelle, elle échappera aux lois de l'économie, et ouvrira la bataille pour la gratuité de la création »³⁰.

En effet, le produit culturel est pour Proudhon le « *résultat d'un fonds – que ce soit du monde intellectuel, de l'esprit humain ... - et d'un travail* », l'auteur puise donc dans le « *fond des idées* » qui correspond à une sorte de domaine public intangible, les connaissances de l'humanité. Une fois que l'œuvre est rendue publique, celle-ci relève donc du domaine public. Pour Proudhon, c'est la contrepartie d'avoir « *puisé gratuitement dans le fonds public des idées. Il s'acquitte de sa dette en ajoutant à son tour gratuitement sa contribution à ce fonds.* »³¹ En publiant son œuvre, l'auteur accepte que la société s'en empare. Cette position, comme celles exposées précédemment, s'inquiète, en premier lieu, du droit moral attaché aux idées et aux œuvres. Ici, la société devient alors propriétaire de l'œuvre de l'artiste et détient tout autant que l'artiste les droits moraux rattachés à celle-ci. Néanmoins, Proudhon ne refuse pas pour autant une rémunération de l'artiste ou plutôt de l'écrivain à son époque.

L'argument économique, bien que concomitant au droit moral dans le droit d'auteur, engage des logiques différentes.

2. Le droit patrimonial seul argument incitatif pour la création ?

a. *Pour une création rémunérée*

Bien que Proudhon affirme que la « *propriété [soit] le vol* » il ne s'oppose pas à la rémunération de l'artiste. Il est important qu'ils puissent « *vivre décemment* ». Des arguments économiques entrent, ainsi, également en jeu dans les débats à l'origine de droit d'auteur actuel.

Les économistes des années 1960 tel que Kenneth Arrow, insistaient sur les possibles défaillances de marché que pouvaient également subir les biens informationnels comme la production artistique et littéraire. Pour eux, il était donc important de mettre en place des dispositifs « *incitatif* » en « *introduisant des monopoles via des droits de propriété intellectuelle* »³² et éviter que des passagers clandestins³³ ne profitent d'un coût de

³⁰ Attali Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, PUF / Fayard, réédition 2001

³¹ Sagot-Duvaurox, Dominique. « La propriété intellectuelle, c'est le vol ! Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIXe siècle », *L'Économie politique*, vol. n° 22, no. 2, 2004.

³² Demsetz H., « The private production of public goods », *Journal of Law and Economics*, vol. 1, 1970, dans Benhamou, Françoise, et Joëlle Farchy. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

reproduction bien plus faible que le coût de production qui constitue un coût fixe élevé (tout le travail autour de l'écriture, l'enregistrement et la sortie d'un album). La propriété intellectuelle est donc là pour amortir le coût de production de ces biens artistiques. C'est en cela que le droit d'exploitation d'une œuvre s'apparente au droit d'auteur, c'est le droit patrimonial, soit pouvoir s'enrichir de sa production. En effet, Bastiat insistait sur les dérives d'une limitation de la protection qui aboutirait à des « *petites créations* »³⁴ médiocres, même Dupuit, utilitariste dans la lignée de Bentham, ne s'opposait pas à une propriété temporaire des œuvres afin de stimuler la création et encourager les auteurs.

Ainsi, l'incitation et la possibilité de vivre décemment pour les artistes sont les arguments principaux de la mise en place d'un droit patrimonial. Il est important de soutenir les artistes face au caractère de loterie de leur vie pour reprendre Adam Smith³⁵. Néanmoins, la rémunération de l'artiste par le droit d'auteur n'était pas la seule possibilité proposée.

b. Des propositions alternatives délaissées

Proudhon craignait que les lois du marché s'imposent dans la régulation de la propriété artistique. Ainsi, on retrouve les partisans de la rémunération et les partisans comme Proudhon de la subvention afin d'indemniser l'artiste. Pourtant, l'usage de la subvention peut être dangereux du fait de la soumission de l'artiste au responsable de la subvention (gouvernement ou institution), la création serait soumise au fait du prince et ce despotisme serait anti-concurrentiel.

D'autre part, l'argument de l'incitation sur lequel s'appuie de nombreux économistes est remis en cause par certains de leurs confrères. Ainsi, Arnaud Plant³⁶ prend l'exemple, dès 1934, de nombreux écrivains, pour la plupart de la Renaissance, à l'origine de grandes œuvres de l'humanité qui n'ont pas eu besoin de protection de leur propriété intellectuelle pour les produire. Le mécénat était alors très répandu à l'époque et permettait à de nombreux auteurs de vivre décemment en parallèle de leur production artistique.

³³ Un passager clandestin ou free rider selon l'économiste Mancur Olson est un acteur qui profite d'une action de la collectivité sans avoir lui-même participer au coût de cette action.

³⁴ *supra*

³⁵ Smith Adam (trad. Germain Garnier, Adolphe Blanqui), *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, tome I, Paris, Guillaumin, réédition de 1843

³⁶ Plant Arnold. « The economic aspects of copyright in books », *Economica*, vol. 1, 1934

De nombreux travaux pointent l'existence d'une multitude de moyens incitatifs³⁷ et de protection de l'auteur et la propriété intellectuelle n'en constitue qu'un seul. Certains économistes comme Steven Shavell et Tanguy Van Ypersele³⁸ rendent compte de ces solutions alternatives délaissées comme l'idée d'un système de récompenses permettant aux artistes d'être payé directement par l'État et par cela, leurs œuvres tomberaient *de facto* dans le domaine public. Cette proposition constitue un compromis où « *l'incitation à innover est préservée en même temps que l'accès l'innovation* »³⁹ d'autres suggèrent que « *pour éviter que les récompenses ne soient attribuées selon des considérations politiques, elles pourraient provenir de fonds privés* »⁴⁰. Notons que cet argument est au cœur de l'actualité aujourd'hui avec l'incitation de l'État à recourir au mécénat pour les associations culturelles en difficulté face à la baisse des aides publiques.

Si les arguments économiques font l'objet de débat bien plus tardivement que ceux concernant la propriété, ils reprennent les mêmes argumentaires soit l'utilité sociale de la création artistique et l'arbitrage entre intérêt privé et intérêt du public. Ainsi, les orateurs du débat s'arrêtent à la stricte opposition entre la capacité incitative de la rémunération des artistes de la propriété intellectuelle et à la nécessaire diffusion des œuvres. Il est important de trouver un équilibre encore une fois entre « *accès et incitation* »⁴¹ pourtant l'équilibre au centre des débats jusqu'à l'institutionnalisation du droit d'auteur au 20^{ème} siècle concerne plutôt la durée de la protection du droit d'auteur, au lieu de trouver dès le départ d'autres systèmes incitatifs.

Ces approches constituent les bases idéologiques des débats sur la propriété intellectuelle qui ont débouchées sur les différentes législations actuelles du droit d'auteur. D'autres auteurs ont des visions plus nuancées, à la recherche d'un compromis social entre les différentes acceptations prenant en compte les intérêts privés et publics de manière plus ou moins

³⁷ Benhamou, Françoise, et Farchy Joëlle. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

³⁸ Shavell Steven et Van Ypersele Tanguy. « Rewards versus intellectual property rights », *Journal of Law and Economics*, vol. 44, 2001

³⁹ Benhamou, Françoise, et Joëlle Farchy. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

⁴⁰ Posner Richard. « Intellectual property : the law and economic approach », *The Journal of Economic Perspectives*, vol. 19, n° 2, 2005

⁴¹ Landes William, Posner Richard. *The Economic Structure of Intellectual Property Law*, Belknap Press, 2003

équilibrée. Néanmoins, les contextes politiques et économiques nationaux ainsi que les portes paroles de ces différentes théories ont fait pencher la balance au moment de légiférer.

B) Des débats sur la place de l'auteur aux lois de protection post-mortem

Si on note une prise de conscience de la nécessaire reconnaissance de l'auteur dès le 18^{ème} siècle, cela va de pair avec une protection des éditeurs et plus globalement des propriétaires à défaut du public. L'internationalisation du débat qui s'en suit prend ainsi le chemin d'une protection toujours plus longue et large de l'œuvre.

1. Une reconnaissance juridique progressive de la place de l'auteur ...

a. Un débat millénaire

Les origines de mesures concernant le droit d'auteur remontent à l'invention de l'imprimerie au 16^{ème} siècle. Dès lors, la modification des conditions de production des œuvres imprimées a entraîné une prise de conscience de la nécessaire régulation. Plus encore, l'imprimerie comme instrument de contrôle social a entraîné les dirigeants à particulièrement s'intéresser à sa régulation. Ainsi, des privilèges d'édition, c'est-à-dire un monopole sur ses publications, commencent à être négociés comme en République de Venise en 1469 lorsque celle-ci accorde à l'éditeur Johann Von Speyer une durée de 5 ans de privilège en échange de l'introduction de l'impression. Ainsi, l'imprimeur qu'on peut également considérer comme un éditeur bénéficie de privilège sur sa production avant même l'auteur sur la sienne. L'auteur est progressivement reconnu mais dans des situations plus spécifiques. En 1486, c'est l'historiographe de la République est le premier auteur à bénéficier d'un contrôle sur la publication de ses œuvres.

Malgré la temporalité de ces exemples, dès la Grèce et la Rome antique, le plagiat était condamné comme acte déshonorant. La propriété intellectuelle est donc un problème débattu sur la place publique depuis longtemps, pour autant son cadre juridique progressivement constitué au fil des siècles et des débats.

b. Les premières législations : la période révolutionnaire

Les premières lois sur le droit auteur remontent à l'Angleterre du 18^{ème} siècle et s'affilient dans le courant lockéen et sa conception de la propriété comme droit naturel. En

1710, la première loi sur la protection du droit d'auteur voit le jour sous le nom de la reine Anne en Angleterre et reconnaît pour la première fois ce droit, mais seulement pour la production littéraire. Les auteurs jouissaient alors d'une protection limitée à quatorze ans et cette période pouvait être doublée si l'auteur était encore vivant à l'issue de ces quatorze années. Ce texte législatif est une amorce de la notion de copyright et inspire d'ailleurs le Copyright Statute américain adopté à la fin du siècle. En effet, cette loi prend le parti du droit patrimonial des artistes sur leurs œuvres puisqu'elle correspond à un droit exclusif d'impression de ces dernières où l'auteur peut profiter de son *fructus* mais également le céder à un éditeur.

Cette organisation s'explique par l'organisation de la publication de l'époque. En effet, la loi porte un coup au monopole corporatiste que « *L'honorable compagnie des Papetiers et Faiseurs de Journaux* » avait sur le Registre des Libraires. Ce registre organisait les publications selon un système de licence et constituait la preuve du droit d'impression et d'exploitation des imprimeurs, libraires ou éditeurs sur une œuvre en particulier. Les publications qui n'étaient pas enregistrées dans ce registre étaient considérées comme illégales. La loi de la Reine permet à l'auteur d'enregistrer ses publications en son propre nom et plus seulement le nom de l'éditeur ou de l'imprimeur, néanmoins le système repose encore sur les privilèges d'impression. Ces derniers sont étendus afin de stimuler la production de livres⁴².

La loi de la Reine témoigne dès le départ d'une ambiguïté sur le rôle de l'auteur. En effet, elle consacre son rôle sans que sa place ne surpasse clairement celle de l'éditeur par ce texte. Il n'y a pas de vraie définition de la propriété de l'auteur sur son œuvre si ce n'est le privilège de l'exploitation qu'il peut céder à un éditeur ou imprimeur. Pour Ronan Deazley, il est difficile de savoir si la loi tranche entre le droit de l'auteur et la logique utilitariste d'exploitation de l'œuvre⁴³.

On retient ainsi une logique économique dans la notion de copyright là où le droit d'auteur à l'européenne insiste plus sur le lien indéfectible entre l'auteur et son œuvre, soit le droit moral de l'auteur. Pour autant, si les écrits ont tendance à opposer les législations

⁴² Geiger Christophe. 1710-2010 : Quel bilan pour le droit d'auteur ? L'influence de la loi britannique de la Reine Anne en France. *Revue internationale de droit comparé*. Vol. 63 N°1, 2011 disponible en ligne : https://www.researchgate.net/publication/290233361_1710-2010_Quel_bilan_pour_le_droit_d%27auteur_L%27influence_de_la_loi_britannique_de_la_Reine_Anne_en_France

⁴³ Deazley Ronan. *Commentary on the Statute of Anne, United Kingdom, 1710*, in Bently L. et Kretschmer M., *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, 2008, disponible en ligne : www.copyright-history.org

concernant les droits d'auteurs des pays de la Common law comme le Royaume-Uni et les pays de traditions civilistes comme la France, certains auteurs insistent sur une « *convergence oubliée* »⁴⁴. Ainsi, dès 1760 Diderot affirme la propriété de l'auteur sur son ouvrage dans une optique de « valeur commerçante » face aux privilèges d'édition des libraires-éditeurs de la capitale constituant un quasi-monopole face aux libraires de province. Cette structuration du marché du livre rappelle dès lors l'Angleterre du 18^{ème} siècle⁴⁵.

Le tournant juridique français de cette protection de l'auteur, telle que nous la connaissons aujourd'hui, commence avec l'abolition des privilèges éditoriaux jusque-là concédés à la seule appréciation du roi, votée la nuit du 3 août 1789. Le droit d'auteur est donc rediscuté pendant la période révolutionnaire et ne constitue plus un privilège à la discrétion du pouvoir royal. Ainsi comme le montre l'historienne Anne Latournerie, si de nombreux débats eurent lieu afin de définir le périmètre des droits des auteurs par rapport à leurs œuvres, c'est seulement la période révolutionnaire qui ouvre la porte de « *l'institutionnalisation* »⁴⁶.

Ces débats engendrent deux lois, votées en 1791⁴⁷ et en 1793. Celles-ci instaurent pour la première fois le concept de propriété littéraire et la notion de domaine public. On retiendra notamment Isaac Le Chapelier et Joseph Lakanal, chacun respectivement à l'origine des lois citées ci-dessus. Pour eux, il s'agit de compenser l'activité des auteurs afin de les inciter à créer et permettre par cela un « *rayonnement culturel de la nation* »⁴⁸.

Le premier projet de loi est présenté par Le Chapelier et bien qu'il soit partisan de la reconnaissance de la paternité de l'auteur « *l'ouvrage [est] le fruit de la pensée de l'écrivain* », il défend l'intérêt du public en premier lieu. Pour lui, la publication d'un ouvrage fait de lui une propriété publique qui doit « *contribuer à éclairer l'esprit humain* ». A ce moment, il est donc important de reconnaître l'empreinte de l'auteur et de l'encourager à produire mais il faut éviter d'entraver la diffusion de l'information. C'est ce que l'on retrouve dans ces deux lois permettant à l'auteur de disposer d'une véritable parenté de son œuvre qui n'est plus un privilège concédé au bon vouloir du pouvoir royal.

⁴⁴ Rideau F., *La formation du droit de la propriété littéraire en France et en Grande-Bretagne : une convergence oubliée*, Aix-en-Provence, PUAM, 2004.

⁴⁵ Geiger Christophe, *ibid*

⁴⁶ Latournerie, Anne. « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », *Multitudes*, vol. 5, no. 2, 2001, pp. 37-62.

⁴⁷ DÉCRET-LOI des 13-19 janvier 1791. ART. 3 et ART. 5, DÉCRET-LOI des 19-24 juillet 1793. ARTICLE 1er. Et ART. 2. Et Loi du 14-19 juillet 1866.

⁴⁸ Latournerie, Anne. « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique », *L'Économie politique*, vol. n° 22, no. 2, 2004, pp. 21-33.

La loi de 1791 initie le droit moral mais plus particulièrement pour le domaine du théâtre. En effet le combat de Beaumarchais sur la position des auteurs dramatiques se retrouve dans les lignes de ce texte. Ce dernier a créé en 1777 la première société des auteurs avoir de reconnaître leurs droits tant moraux que patrimoniaux. Aussi, la loi des 13-19 janvier 1791 consacre le droit de représentation de ces auteurs. Ce n'est que la seconde loi des 19-24 juillet 1793 qui consacre le droit de reproduction aux auteurs⁴⁹, droit reconnu à vie puis 5 ans après leur mort à leurs héritiers. On retrouve ici un compromis entre les éditeurs et des auteurs. Néanmoins, c'est la notion de « propriété littéraire et artistique » qui est employée et non pas de droit d'auteur.

Ces lois ont donc été tributaires des événements et orientations politiques de l'époque. Ainsi, on retrouve la fin des monopoles d'exploitation auparavant attribués de manière arbitraire par le pouvoir royal, un statut mieux défini de l'auteur qui peut jouir de son droit de propriété naturel, entendu au sens de Locke, sur ses œuvres sans pour autant oublier les droits du public.

Les prises de position sont variées en fonction de l'histoire sociale, politique et culturelle du pays et de la conjoncture des rapports de force existants dans le pays concernés. Ainsi, aux États-Unis, le système de copyright privilégie la libre circulation des idées en ouvrant des exceptions (*fair use*) défendant la notion de biens publics. Cette prise de position illustre la situation culturelle des États-Unis au 18^{ème} siècle, dépendante des œuvres anglaises. Il s'agit d'encourager la production et la circulation des œuvres pour s'émanciper de la production culturelle anglaise. Cela était également une noble raison de lutter contre la législation fiscale et douanière.

2. Le triomphe du droit des propriétaires face au droit du public

Si le débat sur la propriété intellectuelle n'était pas au centre des préoccupations de la période révolutionnaire, il prend plus d'importance au 19^{ème} siècle avec les questionnements sur la nature même du droit d'auteur : son utilité sociale et, entre autres, la durée de protection adéquat. Encore une fois, on retrouve les nombreuses oppositions sur la notion de propriété et les droits naturels de l'auteur, les discours juridique, idéologique et politique ayant tendance à

⁴⁹ Article 1^{er} « *les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et les dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République et d'en céder la propriété en tout ou en partie.* »

se mêler lors de ces débats. Le 19^{ème} siècle est marqué par un contexte politique particulier qui ne manque pas d'influencer le débat et les conceptions idéologiques lui étant rattachées. En effet, la révolution de 1848 est couplée avec des interrogations sur la notion de propriété et la multiplication des mouvements socialistes. Ainsi, la défense d'un domaine public s'inscrit désormais au cœur de ce débat et l'internationalisation de celui-ci marque les premiers accords multilatéraux.

D'autre part, on retrouve la peur de la copie et des pirates littéraires qui encourage certaines nations à aller vers une harmonisation internationale des modèles juridiques. En effet, le Royaume-Uni met en place l'International Copyright Act en 1844 afin d'éviter la circulation illégale de copie d'ouvrages comme un texte de Dickens vendu 2,5 dollars en Angleterre face à des copies pirates à 6 cents aux États-Unis⁵⁰. Cet acte joue sur la collaboration en promettant une protection aux auteurs étrangers si le pays d'origine en fait de même. Néanmoins les accords bilatéraux ne sont pas assez stables à l'international, les états reconnaissent donc progressivement la nécessité d'accords multilatéraux, mais également de structure internationale afin de poser un cadre juridique plus efficace.

Le congrès de Bruxelles en 1858 puis la convention de Berne signée en 1886 pour la protection des œuvres littéraires et artistiques synthétisent alors les débats entre les partisans de la diffusion du savoir et du domaine public et ceux proposant une propriété perpétuelle.

Le premier Congrès s'ouvre dans une escalade de débats entre penseurs socialistes et économistes libéraux. En France, on retrouve d'une part les disciples de Bastiat qui soutiennent l'adoption d'un droit de propriété perpétuel qu'ils publieront en introduction des *Etudes sur la propriété intellectuelle*⁵¹. Dès lors, de nombreux auteurs s'affrontent par publications interposées. Parmi les principaux orateurs de ce débat, on retrouve Proudhon avec son ouvrage *Les Majorats littéraires*⁵², publié pour s'opposer à Lamartine et son pamphlet *Qu'est-ce que la propriété ?*, dans lequel il s'oppose à la notion de propriété qu'il qualifiait déjà de « vol » vingt ans plus tôt, dans la lignée de Louis Blanc⁵³ qui s'oppose tout

⁵⁰ Benhamou, Françoise, et Joëlle Farchy. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

⁵¹ « Introduction », *Etudes sur la propriété intellectuelle*, Paris, Guillaumin-Dentu en 1859 dans Sagot-Duvaurox, Dominique. « La propriété intellectuelle, c'est le vol ! Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIXe siècle », *L'Économie politique*, vol. n° 22, no. 2, 2004, pp. 34-52.

⁵² Proudhon, Pierre-Joseph, *Les Majorats littéraires*, examen d'un projet de loi ayant pour but de créer, au profit des auteurs, inventeurs et artistes, un monopole perpétuel, Office de publicité (Bruxelles), 1862, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k840788j>

⁵³ Pour Louis Blanc, les lois révolutionnaires sur la propriété artistique et littéraire ont déjà contribué à dévaloriser le travail de l'auteur, non plus dépendant des mécènes mais du public : « *Les écrivains alors*

entier au commerce de l'art et par cela au droit d'auteur. Proudhon s'oppose à la propriété qui nuit au domaine public dans lequel les auteurs puisent leur idée et nuit donc *in fine* à la production d'œuvres nouvelles. On parle d'une conception plus sociale opposée au droit privé. En face, Alphonse de Lamartine défendait une conception inverse puisqu'il voulait instaurer un délai de cinquante années post mortem de protection, il fut rapporteur d'un projet de loi nommé Villemain, en 1841, en ce sens⁵⁴.

Joseph Schumpeter notait l'importance du contexte de l'époque dans les débats du milieu du 19^{ème} siècle inhérents aux droits d'auteur : « *La scène parisienne fut colorée jusqu'en 1848 par les activités littéraires et autres des groupes socialistes, d'une façon qui n'a son équivalent en aucun autre endroit à l'époque.* »⁵⁵. Cela n'est pas seulement vrai jusqu'en 1848, le contexte socio-économique de la fin du 19^{ème} reste très important pour comprendre la construction progressive du droit d'auteur tel que nous le connaissons aujourd'hui. Ici, nous pensons au développement des échanges internationaux qui entraîne de nombreuses interrogations et à cela accompagne un commerce de contrefaçon grandissant. En 1860 est signé un traité de libre-échange entre la France et le Royaume-Uni pour faire face à ces problèmes⁵⁶. A l'image du Royaume-Uni et des États-Unis partageant le même langage, la Belgique fut aussi de nombreuses fois accusées de reproductions illégales d'ouvrages français, ce qui débouche sur la convention franco-belge du 12 août 1852.⁵⁷

C'est finalement la Convention de Bruxelles permis la reconnaissance internationale de la propriété littéraire et artistique des auteurs qui préfigure la convention de Berne de 1886. La Convention de Berne fut quant à elle portée à l'initiative de l'Association littéraire et

cessèrent d'appartenir à quelqu'un ; mais, forcés de spéculer sur leurs œuvres, ils appartenrent à tout le monde. S'ils y ont gagné, je l'ignore ; mais certainement la société y a perdu (...) Aujourd'hui l'écrivain a pour maître, lorsqu'il exploite lui-même sa pensée, non plus celui qui l'héberge, mais celui qui le lit. » Blanc, Louis. De la propriété littéraire, édition Edysseus, réédition 2010

⁵⁴ "[...] un autre homme dépense sa vie entière, consume ses forces mentales, énerve ses forces physiques dans l'oubli de soi-même et de sa famille pour enrichir après lui l'humanité, ou d'un chef-d'oeuvre de l'esprit humain, ou d'une de ces idées qui transforme le monde : il meurt à la peine, mais il réussit. Son chef-d'oeuvre est né, l'idée est éclos. Le monde intellectuel s'en empare. L'industrie, le commerce les exploitent. Cela devient une richesse tardive, posthume souvent, cela projette des millions dans le travail et dans la circulation ; cela s'exporte comme un produit naturel du sol. Tout le monde y aurait droit, excepté qui l'a créé, et la veuve et les enfants de cet homme, qui mendieraient dans l'indigence à côté de la richesse publique et de fortunes privées, enfantées par le travail ingrat de leur père. Cela ne peut se soutenir devant la conscience, où Dieu a écrit lui-même le code ineffaçable de l'équité". Discours rapporté par A. Bertin, De la propriété littéraire. Sa durée, Poitiers, Imprimerie-librairie Lévrier, 1911, p. 11.

⁵⁵ Schumpeter Joseph. Histoire de l'analyse économique, Gallimard, 1983 (éd. orig. 1954), p. 156.

⁵⁶ Le Traité Cobden-Chevalier,

⁵⁷ Sagot-Duvauroux, Dominique. « La propriété intellectuelle, c'est le vol ! Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIXe siècle », L'Économie politique, vol. no 22, no. 2, 2004, pp. 34-52.

artistique internationale, créée à cet effet par Victor Hugo, et fut la première convention internationale signée sur le droit d'auteur. Cette association a pour but de « *favoriser une meilleure diffusion internationale des œuvres et d'enrichir ainsi le patrimoine de l'humanité* »⁵⁸.

La Convention pose trois principes fondamentaux : une protection harmonisée selon le traitement national de chacun, une protection automatique et une protection indépendante. Elle consacre également le droit moral des auteurs, soit la possibilité de revendiquer la paternité de l'œuvre et de s'opposer à toute modification préjudiciable à l'auteur ou son œuvre selon lui. Enfin, la règle générale du temps de protection est posée à 50 ans après la mort de l'auteur, ce à quoi Victor Hugo était opposé. En effet, il souhaitait que les textes de l'écrivain reviennent au domaine public à sa mort afin de « *vivifier, féconder les jeunes esprits !* »⁵⁹. Pour autant, il était partisan de reverser une part de l'exploitation des textes soit aux héritiers directs encore en vie soit à un pot commun permettant de soutenir les jeunes talents. En parallèle, il souhaitait également restreindre temporellement les exclusivités des éditeurs. Le domaine public était pour lui ce qui permettait la création, un bassin de connaissances communes légués par nos ancêtres nous permettant de nous exprimer et créer différemment. Néanmoins, la Convention de Berne est allée dans un sens déjà adopté par la plupart des pays participants : celui de l'allongement de la protection. En France, c'est en 1866 que la durée est fixée à 50 ans après le décès de l'auteur, 30 années pour l'empire germanique de 1871 mais seulement 7 ans pour la Grande-Bretagne qui s'affilie au copyright donc une logique différente de protection. Dès lors le droit des publics semble être oublié au profit de la notion de propriété et d'exploitation, du moins en France.

C'est dans cette continuité qu'est votée la loi de 1957 qui établit les fondements actuels du droit d'auteur en France. Cette loi prend seulement en compte la propriété et sa gestion mais n'aborde aucunement les droits des publics. C'est une loi des propriétaires et non pas des travailleurs comme le voulait Jean Zay⁶⁰ avec son contre-projet sous le Front Populaire. Ce dernier proposait une redéfinition du droit d'auteur avec un « *loi sociale du travailleur intellectuelle* » ou le « *créateur était défini comme travailleur, et non pas comme un*

⁵⁸ Site internet de l'association : <http://www.alai.org/reenseignements/historique.html>

⁵⁹ Hugo, Victor. « Depuis l'exil 1876-1885 », *Actes et paroles*, 1885, disponible en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Actes_et_paroles/Depuis_1%20%80%99exil/1876-1885

⁶⁰ Latournerie, Anne. « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique », *L'Économie politique*, vol. n° 22, no. 2, 2004, pp. 21-33.

propriétaire »⁶¹ avec la notion de « *domanialité publique* ». Néanmoins, ce projet fut totalement oublié. Jean Zay, ministre des beaux-arts défendait un domaine public « anticipé » élargissant les usages possibles des œuvres avant le terme normalement prévu des droits patrimoniaux. Son projet de loi du 13 août 1936 portait la volonté de retour aux origines des lois sur la propriété littéraire et artistique avec notamment une limitation du monopole d'exploitation des ayants-droit, soit les héritiers de l'auteur, à 10 ans après la mort de l'auteur. Suite à cela, il souhaitait ouvrir une période d'exploitation libre mais sous-tendant une redevance des éditeurs ou exploitants aux héritiers de l'auteur pour, disait-il en reprenant Alfred de Vigny, « *un partage entre la famille et la nation* »⁶². Il voulait éviter que les œuvres ne soient « *séquestrées, dérobées au public, détruites même par le caprice d'un particulier* ». Ce retour de prise en compte des intérêts du public n'a pas abouti.

Ainsi, Jean Zay s'associe aux auteurs pour construire ce projet de loi, ce fut pour Anne Latournerie la « *dernière grande bataille politique du droit d'auteur dans laquelle plusieurs figures intellectuelles interviennent* »⁶³. Parmi les opposants au projet, des éditeurs comme Grasset qui imposeront la loi de 1957 sans aucun véritable débat. C'est le « *triomphe des médiateurs et des organisations professionnelles, sous couvert d'une sacralisation de l'auteur.* »⁶⁴ Cette loi ignore les droits du public, elle est centrée sur l'organisation économique. C'est la loi des éditeurs qui profitent de leur forte légitimité professionnelle à cette période. En effet, le débat juridique se retrouve toujours entre deux choix de focale : le facteur culturel et le facteur économique. Après la guerre au XX^{ème} siècle, c'est le facteur économique qui domine. Ce débat est également dépendant de la manière d'aborder le droit, il est difficile d'être neutre et apolitique et pourtant c'est ce que vont revendiquer les

⁶¹ C'est sous le signe du travail, et non sous le signe de la propriété, que doit être construit ce nouveau droit français accordant aux auteurs, dans leur intérêt propre, comme dans l'intérêt spirituel de la collectivité, la protection légitimement due à ceux qui forment, suivant la magnifique expression d'Alfred de Vigny, la « Nation de l'Esprit ». Projet de loi de Jean Zay, présenté le 13 août 1936, disponible en ligne : <http://www.non-droit.org/2012/10/26/projet-de-loi-de-jean-zay-13-aout-1936/>

⁶² « *Qui, de nos jours, accepterait qu'un descendant d'Ernest Renan ou d'Anatole France, devenu, par hypothèse, hostile aux idées qui inspirèrent ces maîtres, pût, par sa seule volonté, s'opposer, jusqu'en 1946 pour le premier et jusqu'en 1974 pour le second, à toute édition populaire et à bon marché de leurs plus belles pages, par le seul motif qu'une édition de ce genre ne correspondrait point à ses goûts et cela, même si une redevance équitable lui était assurée sur le prix de chaque exemplaire ?* » Jean Zay lors de son discours de présentation du projet de loi du 13 août 1936

⁶³ Latournerie, Anne. « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique », *L'Économie politique*, vol. n° 22, no. 2, 2004, pp. 21-33.

⁶⁴ *ibid*

législateurs⁶⁵ après le Régime de Vichy afin de prendre le parti des intérêts économiques, ce qui influencera la conception juridique du droit d'auteur⁶⁶.

La loi du 11 mars 1957 constitue donc les fondements actuels des droits d'auteur à la française. Elle est intégrée au Code de la Propriété Intellectuelle puisque la conception héritée de ces sédimentations juridiques fait du droit d'auteur un droit de la propriété. Aussi, la loi de 1957 confère à « *l'auteur d'une œuvre de l'esprit, du seul fait de sa création, un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous* ». Par cela, l'auteur dispose de deux panoplies de droits sur son œuvre : un droit moral⁶⁷ perpétuel et transmissible à ses ayants-droits à sa mort⁶⁸ mais incessible par contractualisation pour protéger « *sa capacité de se défendre lui-même au travers de son œuvre* ». L'auteur dispose également d'un droit patrimonial soit la possibilité de percevoir les fruits de l'exploitation de son œuvre. Ce droit est quant à lui cessible entièrement ou en partie. Un délai d'expiration de ce droit est fixé à 70 ans à compter de l'année qui suit la mort de l'artiste⁶⁹, ce n'est qu'à la fin de ce délai que l'œuvre tombe dans le domaine public.

3. Vers une internationalisation des débats et législations

La convention de Berne marque le début d'initiatives pour harmoniser les droits d'auteur à l'international. Elle fut le premier accord multilatéral portant sur la protection des œuvres littéraires et artistiques, rediscuté à plusieurs reprises il a ouvert la porte à d'autres traités le gardant comme référence. Aujourd'hui ratifiée par 167 pays, elle est révisée et complétée plusieurs fois au long du 20^{ème} siècle, en 1928, la convention reconnaît les droits moraux. On peut donc parler d'une convergence des droits nationaux à l'international puisque les pays du copyright finissent par inclure une conception des droits moraux dans leur législation. En effet, les États-Unis ont d'abord refusé la signature de la Convention mais ont

⁶⁵ Ce discours n'est pas seulement inhérent à cet objet d'étude, la « rhétorique de la neutralité » est le principe du discours du champ juridique cf Bourdieu Pierre. La force du droit, *Éléments pour une sociologie du champ juridique*. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 64, septembre 1986. De quel droit ? pp. 3-19.

⁶⁶ « *Avec la IV^e République, on passe de l'époque de la polémique ouverte, des batailles politiques, à celle d'une approche technocratique de la loi, marquée par son apolitisme. A partir de là, le droit d'auteur est traité uniquement comme une question d'organisation économique des professions et d'économie juridique, dont on retrouve des traces aujourd'hui, dans un autre contexte – celui du libéralisme et de la mondialisation –, dans la défense des intérêts français à la Commission européenne ou à l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI).* » Latournerie, Anne. « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique », *L'Économie politique*, vol. n° 22, no. 2, 2004, pp. 21-33.

⁶⁷ Les prérogatives attachées au droit moral sont le droit de divulgation, le droit de paternité, le droit au respect, le droit de repentir et de retrait.

⁶⁸ Article 6

⁶⁹ Article 21

fini par la rejoindre en 1989, soit quelques mois avant de consacrer le droit moral des artistes dans une loi fédérale : la Visual Artists Rights Act.

La Convention de Berne est administrée par un organisme de l'ONU spécialisé dans la propriété intellectuelle⁷⁰. L'OMPI vise à unifier la protection des auteurs pour un système international qui récompense la créativité et stimule l'innovation⁷¹. Ses principes sont inclus dans la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1948⁷². 184 pays font parties contractantes mais les discussions sur la propriété intellectuelle tendent à être de plus en plus une affaire de l'OMC⁷³. Cela est le résultat de la volonté des États-Unis qui craignait un rapport de forces défavorable puisque le règlement de la Convention de Berne prévoyait le vote selon un pays, une voix⁷⁴. En effet, si la législation du droit d'auteur et l'objet de rapports de force au niveau national, c'est également le cas au niveau international afin de faire valoir sa propre conception et ses intérêts. L'Union Européenne s'est également saisie de la problématique et a adopté en 2001 une directive dans le but d'une harmonisation des législations nationales des états membres.

Pour autant, certaines dispositions nationales empêchent encore une véritable harmonisation du droit d'auteur entre les pays. Certaines associations critiquant la longueur du droit d'auteur et en particulier des droits patrimoniaux post-mortem se sont joués de la mauvaise harmonisation des durées de protection entre pays. Ce fut le cas de Alexis Kauffman créateur du Framasoft le festival du domaine public qui a fait numériser l'ouvrage de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, en Belgique qui pouvait donc être distribué librement sous cette version, et cela même en France alors même qu'il n'était pas encore dans le domaine public en France⁷⁵. Dans ce cas, le créateur du Framasoft a joué sur le fait que la France accorde un droit d'auteur post-mortem plus long aux personnes mortes pour la France, ce qui explique la différence avec la Belgique qui a la même législation sur les 70 ans post mortem harmonisés en Europe.

⁷⁰ OMPI pour Organisation mondiale de la propriété intellectuelle

⁷¹ Benhamou, Françoise, et Farchy Joëlle. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

⁷² Article 27.2 : 2. Chacun a droit à la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur.

⁷³ Organisation Mondiale du Commerce

⁷⁴ Lewinski S. Von, « International copyright over the last 50 years. A foreign perspective » *Journal of the Copyright Society of the USA*, 2003, vol. 50, p.581-604,

⁷⁵ Entretien avec Alexis Kauffman (fondateur de Framasoft, de Romaine Lubrique et du 1er festival du domaine public) lors d'une conférence de l'IRMA « Droit d'auteur et liberté de création : quel équilibre trouver pour le spectacle vivant ?

« Finalement, comme le notait justement Louis Blanc, le droit de la propriété intellectuelle est d'abord affaire de rapports de force. »⁷⁶

⁷⁶ Sagot-Duvaurox, Dominique. « La propriété intellectuelle, c'est le vol ! Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIXe siècle », *L'Économie politique*, vol. n° 22, no. 2, 2004, pp. 34-52.

II) Le droit des auteurs et de leurs voisins dans la musique : enjeu de définitions et rapports de force

La « bataille » pour le droit d'auteur semble revêtir deux dimensions qui sont fonction de rapports de force dans le champ culturel. En effet, le droit d'auteur s'est mis en place sous l'impulsion de deux logiques différentes : d'une part, celle d'une reconnaissance des droits patrimoniaux portés par les éditeurs, leur permettant un monopole rentable face aux copies pirates rendues illégales ; de l'autre, une reconnaissance de la figure de l'auteur, enjeu symbolique débouchant sur le droit moral, notamment en France. Il s'agira de rendre compte de l'impact de ces rapports de force sur le sous-champ de la musique avec notamment l'importance des droits voisins mis en place en parallèle des droits d'auteur.

A) Entre conception romantique et rapports de force : la véritable place de l'auteur dans la mise en place de « son » droit

1. Rapport de force : éditeurs et auteurs

Nous avons vu dans la précédente partie la constitution progressive de droits relatifs à la propriété littéraire et artistique. Ces droits se sont d'abord mis en place dans un souci de protection contre les contrefaçons. La loi de la Reine Anne au début du 18^{ème} siècle débouche sur le copyright, soit le droit à la copie. On retrouve donc dans cette appellation le souci de la protection de la production contre la reproduction : « *Les éditeurs auraient souhaité que ce droit d'autorisation fût attribué aux auteurs pour qu'une fois cette propriété transférée à l'éditeur, elle assurât à ceux-ci un monopole perpétuel contre les contrefacteurs.* »⁷⁷

Pour le spécialiste de la propriété littéraire et artistique et du droit d'auteur Bernard Edelman, il semble que les auteurs aient été les grands absents de cette bataille économique ayant donné naissance au droit d'auteur⁷⁸. Le droit naturel théorisé par John Locke a permis d'attribuer la notion de propriété au produit artistique pour que sa valeur soit transférable à un

⁷⁷ Piriou, Florence-Marie. « Légitimité de l'auteur à la propriété intellectuelle », *Diogène*, vol. 196, no. 4, 2001, pp. 119-143.

⁷⁸ Edelman Bernard. *Le sacre de l'auteur*, Le Seuil, 2004, p.172

éditeur ⁷⁹. Se sont donc mis en place les droits patrimoniaux au travers d'aléa juridiques présentés précédemment.

Les droits patrimoniaux soit d'exploitation de l'œuvre afin d'établir une rémunération, est composé de plusieurs droits dérivés : le droit de reproduction qui permet l'autorisation de fixer matériellement l'œuvre sur un support physique pour un accès indirect de l'œuvre comme le vinyle, le droit de représentation soit l'accès direct de l'œuvre comme lors d'un concert. L'auteur touche une rémunération dans ces cadres d'exploitation et une partie de ses droits à la rémunération sont transférable à un tiers, l'éditeur.

Par le biais de contrats, l'auteur peut transférer ou céder des droits à l'éditeur pour exploiter cette œuvre sur le marché. C'est un transfert contractuel de droit contre paiement d'une rémunération pour l'auteur, un « *compromis entre deux types d'agents aux intérêts divergents* »⁸⁰. On distingue, néanmoins en France, la titularité des droits cédée de la paternité admise de l'auteur sur son œuvre. Le degré de transfert diffère elle-aussi selon la conception nationale du droit d'auteur. Si la constitution américaine protège l'auteur/le créateur au titre de ses droits patrimoniaux⁸¹, ces droits peuvent être cédés complètement à l'inverse de l'Europe et plus particulièrement de la France où les droits sont concédés. Ainsi, en Europe, l'idée de protection de l'auteur avait pour but « *d'instaurer un cadre légal qui protégerait l'homme en tant que génie créateur* »⁸². C'est cette vision humaniste et romantique qui participe de la reconnaissance du droit moral de l'auteur. Par celle-ci, on opère une glorification de l'auteur, considéré comme un créateur singulier, l'artiste est donc éloigné des normes sociales et par cela, il est compliqué de le considérer comme un simple travailleur. Ce droit dit moral permet à l'auteur de conserver un niveau de production dit plus élevé face à la conception plus marchande des États-Unis.

Ce principe est défendu dès les premières lois instituant une propriété artistique et littéraire⁸³ mais aussi inscrit dans la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de

⁷⁹ « *L'intérêt de l'investiture d'un droit de propriété pour l'auteur au titre d'un droit naturel était également présent chez les éditeurs français qui cherchaient à garantir leurs privilèges pour une durée perpétuelle, ceci afin de lutter contre le piratage tout en restant maîtres de la publication de l'ouvrage.* » Piriou, Florence-Marie. « Légitimité de l'auteur à la propriété intellectuelle », *Diogène*, vol. 196, no. 4, 2001, pp. 119-143.

⁸⁰ ⁸⁰ Benhamou, Françoise, et Farchy Joëlle. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

⁸¹ La Constitution américaine de 1787 admet un droit exclusif des auteurs sur leurs écrits mais limite la période d'exclusivité des auteurs au nom du progrès cf article 1, § 8, Cl. 8.

⁸² Piriou, Florence-Marie. « Légitimité de l'auteur à la propriété intellectuelle », *Diogène*, vol. 196, no. 4, 2001, pp. 119-143.

⁸³ Avec Le Chapelier en 1791

1789 (article 7 et 11)⁸⁴. Kant définit cette propriété de « *nature spirituelle* »⁸⁵ ce que l'on retrouve cela dans la loi du 11 mars 1957 et permet de justifier la protection post-mortem.

Pour autant, le droit moral⁸⁶ comme droit absolu⁸⁷, a tendance à être utilisé comme justification d'un certain immobilisme et d'un droit patrimonial également imposant. En effet, ce ne sont pas seulement les intérêts moraux de l'auteur qui sont défendus après sa mort – intérêt parfois défendu par des ayant-droits n'ayant que peu de lien avec l'auteur – mais également ses intérêts patrimoniaux au titre du lien qu'entretient l'auteur et ses descendants avec son œuvre. Ce droit est perpétuel puisque protégé au-delà de la mort de l'auteur, inaliénable car à l'inverse des droits patrimoniaux il est juridiquement incessible sauf aux héritiers de l'auteur, et imprescriptible. Pour Pierre-Yves Gautier, on peut le définir comme un « *lien juridiquement protégé, unissant le créateur à son œuvre et lui conférant des prérogatives souveraines à l'égard des usagers, l'œuvre fût-elle entrée dans le circuit économique* »⁸⁸.

2. La moralité romantique de l'auteur : un travailleur non-intéressé ?

La place donnée à l'auteur dans les débats pour l'institutionnalisation des droits d'auteur a beaucoup à voir avec l'imaginaire de l'artiste⁸⁹, une conception que l'on appelle romantique de celui-ci⁹⁰. Cette conception n'a pas toujours existé, elle fait suite à une autonomisation de sphère artistique suivant le 18^{ème} siècle et l'individualisation des sociétés occidentales par les

⁸⁴ Art. 11. La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme : tout Citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi.

Art. 17. La propriété étant un droit inviolable et sacré, nul ne peut en être privé, si ce n'est lorsque la nécessité publique, légalement constatée, l'exige évidemment, et sous la condition d'une juste et préalable indemnité.

⁸⁵ Kant, Qu'est qu'un livre ?, In Emmanuel Kant, *Qu'est-ce qu'un livre ? Textes de Kant et de Fichte*, J. Benoist (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 1995

⁸⁶ Selon l'article L.121-1 du Code de la Propriété Intellectuelle, le droit moral admet le droit de divulgation, le droit de repentir et le droit au respect de l'intégrité de l'œuvre, en plus de reconnaître la paternité de l'auteur sur son œuvre

⁸⁷ *De par ces attributs juridiques, le droit moral va s'inscrire comme la clef de voûte de tout l'édifice du droit d'auteur français car ce droit est absolu, (inaliénable, imprescriptible) et peut être requis à tout moment (perpétuel)*. Piriou, Florence-Marie. « Légitimité de l'auteur à la propriété intellectuelle », *Diogène*, vol. 196, no. 4, 2001, pp. 119-143.

⁸⁸ Pierre-Yves Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, PUF Droit, -10^e éd., 2017

⁸⁹ Le créateur/auteur était considéré comme artisan durant le Moyen-Âge mais l'autonomisation du champ artistique qui s'éloigne de l'église à partir du 15^{ème} siècle va de pair avec l'émergence de la figure de l'artiste. Le créateur/auteur n'est plus un artisan.

⁹⁰ « *Lorsque le droit d'auteur a été établi, une conception romantique et individualiste de l'artiste prédominait (écrivain, compositeur, etc.), et la reconnaissance du créateur allait de soi.* » Moureau Nathalie, Sagot-Duvaurois Dominique. Quels auteurs pour quels droits ? Les enjeux économiques de la définition de l'auteur. In: *Revue d'économie industrielle*, vol. 99, 2e trimestre 2002.

philosophies libérales. Puisque l'artiste est transcendé par l'inspiration, son œuvre exprime toute sa singularité individuelle. Cette idée inspire donc la place du droit moral dans la législation française.

En parallèle, le marché de l'art se développe et dans la musique s'opère un double mouvement : d'une part, des salles de concerts voient le jour et un public bourgeois va venir payer pour écouter de la musique. Avant l'apparition de ces salles spécialisées dans le spectacle, un mécène organisait la venue d'un compositeur qu'il payait pour jouer ses compositions dans son salon. D'autre part, la vente de partitions se développe et émerge alors la figures de compositeurs indépendants qui vendent leurs propres partitions et concerts et ne sont plus dépendant d'un mécène. C'est cette nouvelle organisation qui rend encore plus importante le rôle des intermédiaires comme les éditeurs.

L'artiste ne répond plus à des commandes et laisse son art s'exprimer, il se détache donc de la figure du travailleur et donc de la rémunération intéressée. Pour Eliot Freidson, c'est un travail de vocation⁹¹, en effet nous ne sommes pas dans un travail aliéné mais dans un travail social selon Marx où l'artiste se réalise en tant qu'être humain⁹² : « *Ce qui est central dans la notion de travail de vocation c'est l'idée que son exécution n'obéit pas au désir ou au besoin d'un gain matériel (...) il faut souligner dans cette définition la disposition à accomplir une activité productive pour des raisons non économiques, disposition à répondre au besoin des autres, disposition (...) à l'exercice même de l'activité pour elle-même*⁹³ *par passion plutôt que par nécessité matérielle* »⁹⁴.

Cette conception explique la prise de position, parfois qualifiée de radicale⁹⁵, de Louis Blanc. Ce dernier refuse toute rémunération aux auteurs car ils se doivent d'être désintéressés pour le plus grand bien de la société. L'argent étant vecteur de corruption, le travail artistique ne doit souffrir d'un retour économique : "*Pour qu'un écrivain remplisse dignement sa*

⁹¹ Freidson Eliot, Chamboredon Jean-Claude, Menger Pierre-Michel. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. In: *Revue française de sociologie*, Sociologie de l'art et de la littérature, sous la direction de Jean-Claude Chamboredon et Pierre-Michel Menger. pp. 431-443, 1986

⁹² Le travail social, l'œuvre, le work, on le retrouve aussi chez Habermas dans l'agir instrumental.

⁹³ Définition aussi de ce que Pierre Bourdieu appelle le travail scholastique, forme de gratuité, forme d'autonomie. Bourdieu dit que qu'il y a deux extrémités dans la réalité du travail : le travail forcé dont l'archétype serait le bague et le travail scholastique dont l'archétypique serait l'activité quasi-ludique de l'artiste.

⁹⁴ Freidson Eliot, Chamboredon Jean-Claude, Menger Pierre-Michel. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. In: *Revue française de sociologie*, Sociologie de l'art et de la littérature, sous la direction de Jean-Claude Chamboredon et Pierre-Michel Menger. pp. 431-443, 1986

⁹⁵ Sagot-Duvauroux, Dominique. « La propriété intellectuelle, c'est le vol ! Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIXe siècle », *L'Économie politique*, vol. n° 22, no. 2, 2004, pp. 34-52.

mission, il faut qu'il s'élève au-dessus des préjugés des hommes, qu'il ait le courage de leur déplaire pour leur être utile. Je concevrais qu'on fit une loi pour abolir comme métier la condition d'homme de lettres ; mais en faire une pour rendre ce métier plus fructueux et encourager les fabricants de littérature, cela me paraît insensé. Non seulement il est absurde de déclarer l'écrivain propriétaire de son œuvre, mais il est absurde de lui proposer comme récompense une rétribution nationale. Rousseau copiait de la musique pour vivre et faisait des livres pour instruire les hommes. Telle doit être l'existence de tout homme de lettres digne de ce nom »⁹⁶.

Il faut, pour lui, vivre pour son art et non pas de son art. L'acte de création est gratuit et non pas le fruit d'un engagement professionnel, comme cela est plus communément admis aux États-Unis⁹⁷. Ce sont les intermédiaires des marchés de l'art qui permettaient donc à l'artiste de ne pas se corrompre avec l'argent, ce qui explique la place si importante de ces intermédiaires dans la mise en place et l'organisation actuelle des droits d'auteur⁹⁸. Ce qui s'est véritablement joué pour les auteurs, avec la mise en place des droits d'auteur en Europe et plus particulièrement en France, c'est une lutte pour des biens symboliques et non économique, soit la reconnaissance du génie de l'artiste et donc sa paternité sur l'œuvre créée.

Aujourd'hui encore il est important de souligner la faiblesse des rémunérations des métiers culturels. Pour Menger il faut prendre en compte « *l'importance de rémunération dérivées, de nature psychologique* »⁹⁹ Il s'agit de valoriser socialement l'artiste, lui reconnaître son « talent », la consécration sociale prend donc le pas sur les considérations économiques. Pour lui : « *La reconnaissance du droit d'auteur a une signification symbolique forte qui explique pourquoi de nombreux individus n'hésitent pas à engager des luttes pour l'obtention d'un droit qui ne sera pas forcément rémunérateur* »¹⁰⁰.

Pour autant, ce mouvement de travail comme vocation excluant toute forme de rémunération a connu ses exceptions. Dès le 18^{ème} siècle, on retrouve des musiciens

⁹⁶ Blanc Louis ? « Travail littéraire », *Organisation du travail*, livre III, Au Bureau du Nouveau Monde, 9^e édition, 1850, (éd. orig. 1839).

⁹⁷ Freidson va opposer un modèle américain du « marché libre » où être un artiste professionnel est vivre de son art, vendre sa production.

⁹⁸ Nous pensons notamment aux droits voisins (*supra*)

⁹⁹ Menger Pierre-Michel, 1982, Moureau Nathalie, Sagot-Duvauroux Dominique. Quels auteurs pour quels droits ? Les enjeux économiques de la définition de l'auteur. In: *Revue d'économie industrielle*, vol. 99, 2^e trimestre 2002. Les droits de propriété intellectuelle : nouveaux domaines, nouveaux enjeux, sous la direction de Benjamin Coriat. pp. 33-48.

¹⁰⁰ *Ibid*

indépendants qui s'érigent en musiciens entrepreneurs. C'est le cas de Beethoven pour reprendre l'exemple de Bourdieu¹⁰¹, bien que cette position ne fût pas socialement accessible à tous¹⁰². Ce dernier a réussi à cumuler des sources de revenus « *concurrentes (...) parfois perçues comme socialement incompatibles* ». En effet, il faisait payer des billets d'entrée lors de ses représentations, vendait lui-même des partitions faciles à ce public bourgeois « *prêt à consommer* », il réussit à « *cumuler les profits attachés aux deux univers, ceux du salon et ceux du concert, ceux du maître de chapelle ou du musicien de cour entretenu, composant lui-même ses propres morceaux pour un public de fidèles acquis d'avance, et ceux du compositeur vivant de son écriture, ceux d'un système fondé sur le mécénat et la pension et ceux d'un système nouveau fondé en partie sur le marché des partitions et des places de concert.* » sans intermédiaire ou de dépendance exclusive à un mécène.

Cette stratégie n'était pas socialement acceptée. C'est pour cela que Bourdieu parle de « *personnages doubles* » puisqu'il faut concilier des contradictions sociales pour réussir dans ces métiers.

Ce n'est pas pour autant que les artistes ont abandonné l'idée de rémunération équitable, pour reprendre le titre de Marie-Ange Rauch, il y eut une « *lutte des artistes de café-concert pour la respectabilité artistique et la dignité sociale de leur métier* »¹⁰³. Aussi, lorsqu'Ernest Bourget, l'auteur de chanson à succès au 19^{ème} siècle, entend dans un café-concert une reprise d'un des titres qu'il avait écrit avec Victor Parizot et Paul Henrion, les décident donc de ne pas régler leur consommation en réponse à cette utilisation non rétribuée de leur œuvre. Le patron a porté plainte mais le tribunal donne raison aux artistes. Cette anecdote est très symbolique pour les gestionnaires de droit qui reprennent beaucoup cette anecdote dans des conférences pour expliquer leur rôle ¹⁰⁴.

Enfin, on peut penser à Beaumarchais puisque l'auteur de théâtre s'est engagé dans une lutte acharnée de défense des dramaturges face à la Comédie Française qui utilisaient leurs

¹⁰¹ Bourdieu, Pierre. « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur », *Sociétés & Représentations*, vol. 11, no. 1, 2001, pp. 13-18.

¹⁰² « *Seuls sont en mesure de le faire ceux qui sont assez célèbres pour avoir un marché ; et avoir l'idée qu'on peut vivre d'autre chose que du mécénat.* » ibid

¹⁰³ Rauch, Marie-Ange. « La longue lutte des artistes de café-concert pour la respectabilité artistique et la dignité sociale de leur métier », *À bas l'égoïsme, vive la mutualité. La Mutuelle des artistes et professionnels du spectacle (1865-2011)*, sous la direction de Rauch Marie-Ange. Presses universitaires de Vincennes, 2015, pp. 25-62.

¹⁰⁴ Mélanie SESCOSE, déléguée régionale de la SACEM pendant la conférence « La Sacem de A à Z » au Metronum, à Toulouse le 9 mars 2017

œuvres soit sans payer les artistes - ou du moins injustement. Il est donc à l'origine de la première forme de société de gestion de droit qui réclamait des droits proportionnels au succès public des pièces de théâtre. En effet, en 1777, il crée et devient président de l'ancêtre des sociétés de gestion actuelle (plus exactement ancêtre de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) qui permet aux auteurs de se regrouper et donc peser dans les négociations pour leurs œuvres avec la Comédie Française.

Ces histoires restent néanmoins minoritaires comme le disait Bourdieu, il fallait avoir les moyens et pas seulement économique de s'engager dans une lutte pour ses droits.

Néanmoins, en plus des normes sociales, la complexité du fonctionnement de ces droits rend difficilement accessible la compréhension et donc la possibilité à l'auteur de les gérer directement lui-même. Cela explique l'existence historique d'intermédiaires entre l'artiste et l'exploitation de son œuvre à destination d'un public. Ainsi, l'accessibilité à la gestion se joue en termes d'accès à l'information et à démêler la complexité des rapports en jeu dans le champ, nous prendrons ici l'exemple de la musique.

B) De la multiplicité des rapports de force autour de l'œuvre musicale

Si « *la multiplication des auteurs potentiels a engendré de multiples rapports de force qui ont façonné le système* »¹⁰⁵ il s'agit de rendre compte des différents acteurs et non pas seulement des auteurs, dans le milieu de la musique afin de comprendre les rapports de force en jeu et l'institutionnalisation juridique de leurs rapports en fonction de leur(s) rôle(s). En effet, la musique que nous entendons à la radio n'est pas le seul apanage de l'auteur, c'est un travail collectif, et l'auteur n'est pas le seul à être rétribué, notamment économiquement, pour cela. Il faut prendre en compte les interactions sous tendues par ces collaborations asymétriques. Si le droit d'auteur s'est d'abord constitué autour de la propriété littéraire et des écrivains, ils touchent toutes les professions artistiques. Le droit de la musique est l'un des

¹⁰⁵ Moureau Nathalie, Sagot-Duvaurox Dominique. Quels auteurs pour quels droits ? Les enjeux économiques de la définition de l'auteur. In: *Revue d'économie industrielle*, vol. 99, 2e trimestre 2002. Les droits de propriété intellectuelle : nouveaux domaines, nouveaux enjeux, sous la direction de Benjamin Coriat. pp. 33-48.

« plus complexes à appréhender » du fait d'une « double diversité : la diversité des œuvres musicales elles-mêmes et la diversité des intervenants »¹⁰⁶.

1. Éléments de définition de l'œuvre de l'esprit

En France, le Code de la Propriété Intellectuelle pose les conditions de reconnaissance du droit d'auteur. Le premier élément porte sur l'œuvre et sa définition, héritière sans doute de la conception romantique de l'artiste. Ainsi, les critères de protection reposent sur la création et l'originalité de l'œuvre. Il a fallu mettre à distance tout critère d'esthétique subjectif - pour des éléments non moins subjectifs. Ces critères¹⁰⁷ s'apprécient au regard du reflet de la personnalité de l'auteur dans son œuvre. Il n'existe pas de véritable définition de cette originalité bien que la jurisprudence ait progressivement fourni des éléments, seul un juge est considéré comme légitime à trancher sur ce critère¹⁰⁸. Pour autant il est difficile de poser l'originalité d'une œuvre puisque les sources d'inspiration proviennent d'éléments préalablement écoutés par l'auteur qui a appris la musique à l'aide d'autres œuvres musicales.

2. La paternité de l'œuvre

Au-delà de la définition de l'œuvre, il faut aussi savoir qui est l'auteur. Plusieurs étapes de création sont nécessaires¹⁰⁹ avant qu'un titre de musique ne soit révélé au public et parfois, souvent même, ces étapes sont effectuées par des personnes différentes.

Qui est l'auteur d'un titre de musique ? Le(s) compositeur(s) de la musique ? Le parolier qui a écrit les paroles de la chanson ? Le mélodiste ? Une fois cela posé à l'écrit, l'interprète a également un rôle à jouer dans la présentation du produit fini, comment le reconnaître ?

¹⁰⁶ Barbry, Éric, et Frédéric Atellian. « Droits d'auteur et droits voisins en matière musicale : panorama général », *LEGICOM*, vol. 13, no. 1, 1997, pp. 5-16.

¹⁰⁷ et « est originale toute création qui n'est pas la simple reproduction d'une œuvre existante et qui exprime le goût, l'intelligence et le savoir-faire de son auteur, en d'autres termes, sa personnalité dans la composition et l'expression

H. DESBOIS, *Le droit d'auteur en France*, Dalloz, 1978, p.23. dans Moureau, Nathalie, et Dominique Sagot-Duvaouroux. « Le droit d'auteur confronté aux créations contemporaines », *Mouvements*, vol. n°17, no. 4, 2001, pp. 17-20.

¹⁰⁸ Maître Laurence Lehmann-Orthega lors de la conférence organisée par l'IRMA « Droit d'auteur et liberté de création : quel équilibre trouver pour le spectacle vivant ? » à Paris, le 13 novembre 2017

¹⁰⁹ Une œuvre musicale est constituée de différents éléments selon différentes combinaisons, on note donc « une mélodie, une harmonie et une rythmique associées ou non à des paroles ». Barbry, Éric, et Frédéric Atellian. « Droits d'auteur et droits voisins en matière musicale : panorama général », *LEGICOM*, vol. 13, no. 1, 1997, pp. 5-16.

Tous ces rôles peuvent se superposer dans des combinaisons interminables. Les œuvres musicales peuvent donc être des œuvres de collaboration¹¹⁰ et il est difficile voire « impossible d'affecter une paternité distincte des deux auteurs sur l'œuvre »¹¹¹. D'autre part, il n'est pas rare que certaines fonctions se superposent comme les interprètes lorsqu'ils sont auteurs de leurs chansons. Aujourd'hui encore, des catégories cherchent à être reconnues par les organismes de gestion de ces droits d'auteur, par exemple la reconnaissance du DJ remixeur par la Sacem date de 1997.

Dans les musiques actuelles, on voit également de plus en plus de reprises de chansons d'artistes qui se connaissent et reconnaissent dans un style de musique particulier comme récemment pour l'anniversaire du label *Ici d'ailleurs*, un album anniversaire a été sorti selon un concept particulier : les artistes du label ont repris à leur manière des chansons d'autres artistes de ce même label. Dans ce cas, « on se retrouve dans un mélange de différents droits à payer » qui reviendront sous différentes appellations dans la « poche des artistes et du label »¹¹².

3. D'une multiplicité d'acteurs à une multiplicité de droits

Outre les créateurs à proprement parlé de l'œuvre musical, d'autres fonctions peuvent prétendre à des droits sur la création de l'auteur. Cela rejoint l'idée du « monde de l'art de Becker, celle-ci permet en effet « d'envisager ces hiérarchies comme des degrés d'intégration des artistes à des réseaux de coopération impliquant toutes les personnes qui produisent collectivement une œuvre et contribuent à la construction de sa valeur, que ces personnes participent directement ou non à la compétition artistique »¹¹³.

On retrouve ainsi l'éditeur, présent dès le début de la bataille juridique pour l'instauration du droit d'auteur. L'éditeur musical s'occupe de la gestion des œuvres au sens le plus large possible. En fonction des relations contractuelles préalablement définies, il peut conseiller l'artiste sur la gestion de ses droits, assurer la promotion de son œuvre, mettre en relation des créateurs pour des commandes et/ou constituer un catalogue à des fins commerciales. L'éditeur est censé maximiser les droits d'auteur notamment par le placement de musique sur

¹¹⁰ Défini par l'article L 113-2 du code de la propriété intellectuelle

¹¹¹ Barbry, Éric, et Frédéric Atellian. « Droits d'auteur et droits voisins en matière musicale : panorama général », *LEGICOM*, vol. 13, no. 1, 1997, pp. 5-16.

¹¹² Entretien avec un collaborateur du label

¹¹³ Perrenoud Marc, Bois Géraldine. « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, 2017, disponible en ligne : <https://revue.biens-symboliques.net/88>

des publicités et films, ce que l'on appelle de la « synchronisation » ou par d'autres moyens de diffusion, soit la radio ou encore en plaçant les textes de l'artiste en question sur un interprète, ce qui est appelé « song plugging ».

On retrouve aussi le producteur, soit la personne qui prend en charge le financement et la commercialisation du produit musical. C'est au producteur que le créateur cède une partie de ses droits afin de produire des enregistrements de la chanson. Généralement le producteur est la structure (label ou la société de production phonographique - tel que Universal pour ce qu'on appelle les majors ou Ed Banger pour les labels indépendants¹¹⁴) avec laquelle l'artiste signe un contrat de production et diffusion. Les producteurs financent les différents postes impliqués sur le projet. Les frais se répartissent en général entre la distribution, c'est-à-dire la mise en place des disques en magasin ou au format numérique pour la vente, la promotion et le marketing ainsi que l'amortissement des frais de fabrication de ses supports physiques.

L'éditeur comme le producteur vont intervenir contre une cession des droits de l'œuvre en question. Ce contrat de (con)cession ou de licence constitue un « *compromis entre deux types d'agents aux intérêts divergents* »¹¹⁵. Si la part des droits patrimoniaux cédés et les modalités de cession sont négociés dans le contrat, les intérêts de l'auteur ne sont pas toujours garantis du fait d'une asymétrie d'information et de collaboration¹¹⁶.

Au début de l'histoire des redevances des droits d'auteur, les rôles avaient tendance à se confondre avec des producteur-éditeurs mais légalement le rôle du producteur a été reconnu plutôt tardivement. L'éditeur profite lui des droits d'auteur au même titre que l'artiste, la construction socio-historique du droit d'auteur a montré qu'il a su imposer son poids dans cette institutionnalisation¹¹⁷. La répartition légale n'est pas toujours au profit de l'auteur lorsqu'il ne prend pas en charge le rôle de tous ces intermédiaires. Les auteurs et éditeurs sont

¹¹⁴ Une major produit des milliers d'artistes par an et évolue sur le marché international, on nomme les plus imposantes à se partager le marché : Sony Music Entertainment, Universal Music Group et Warner Music Group. Les labels indépendants évoluent sur un marché plus réduit et généralement plus spécialisé avec un budget moindre, indépendant des majors.

¹¹⁵ Benhamou, Françoise, et Farchy Joëlle. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

¹¹⁶ « *Dans le domaine culturel, la relation entre l'auteur et le producteur ou l'éditeur pose des problèmes de manque de transparence ; l'auteur ignore l'effort de diffusion qui sera consenti ainsi que le montant réel des recettes encaissés, base de sa propre rémunération.* » alors qu'en face éditeurs et producteurs peuvent « *mutualiser les risques que leur font courir certains œuvres grâce aux succès de quelques blockbusters ou best-sellers* » alors que l'auteur lui « *ne disposant que d'une trésorerie limitée, aura des difficultés*) attendre plusieurs mois, voire plusieurs années pour toucher sa rémunération » et d'autant plus une rémunération limitée, dans Benhamou, Françoise, et Farchy Joëlle. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

¹¹⁷ Bien qu'aujourd'hui, dans le milieu de la musique actuelle, l'éditeur n'a plus le même rôle qu'initialement. La vente des supports éditoriaux type partition n'est qu'un aspect secondaire voire inexistant de l'éditeur qui travaille sur la maximisation de la diffusion même en l'absence de support.

liés par des contrats d'éditions qui cadrent notamment les frais de gestion de l'éditeur et ses missions pour maximiser les droits qu'ils pourront tout deux toucher.

Il existe plusieurs types de droits applicables selon les situations. Le droit de reproduction mécanique sur les supports enregistrés offre une redevance pour le pressage de musique sur un support physique. Le producteur paie généralement ces droits qui seront perçus par les auteurs et éditeurs selon une répartition contractuelle. Selon les règles statutaires Sacem, l'éditeur touche 50% de ces droits, l'auteur et le compositeur se partagent les 50% restant.

Les droits d'exécution publique correspondent aux droits générés par la diffusion que ce soit un showcase à la radio ou à un concert. En termes de droits d'auteur, la répartition est faite par tiers entre l'auteur, le compositeur et l'éditeur. Néanmoins, si la diffusion est faite à l'aide d'un support enregistré comme pour une diffusion radio par exemple, la répartition est la même que pour les droits de reproduction mécanique.

Ces droits d'exécution publique génèrent d'autres droits que ceux des auteurs, ils sont dits « voisins ». Si l'éditeur a historiquement eu une place importante dans la mise en place du droit d'auteur qui lui confère de toucher une rémunération au titre du droit d'auteur, ce n'est ni le cas du producteur ni de l'artiste dit interprète. Les droits du producteur et de l'artiste-interprète ont été reconnus en 1985 par la loi n°85-660 du 3 juillet 1985 comme des droits dits « voisins ». Les textes relatifs à ces droits voisins se trouvent comme le droit d'auteur dans le Code de la Propriété Intellectuelle. Avant cette loi, les artistes interprète ne recevaient aucune rémunération pour la diffusion des œuvres sur lesquelles ils avaient travaillé mais seulement sur la vente des disques, tout comme les producteurs. Les relations ont été apaisées entre ces différents acteurs et ne sont plus seulement gérées dans le cadre contractuel, bien qu'au niveau de la répartition les droits « voisins » soient moins importants que les droits d'auteurs. En effet, si cette loi confère aussi aux artistes-interprètes et producteurs des droits moraux et patrimoniaux, en cas de conflit ce sera le droit d'auteur qui primera¹¹⁸. La durée de la protection s'aligne sur celle des auteurs depuis la directive du 27 septembre 2011 adoptée par le Parlement européen et le Conseil de l'Union Européenne¹¹⁹. En application de l'article L. 214-5 du code, cette rémunération est perçue par la « Spré », une société de perception et de répartition de droits.

¹¹⁸ Art. L.212-2 du CPI)

¹¹⁹ Directive 2011/77/UE du Parlement européen et du Conseil du 27 septembre 2011 modifiant la directive 2006/116/CE relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins.

Aussi, la mise en place des droits d'auteur et de ses droits voisins sont la conclusion de lutte de reconnaissance pour le statut de chacun. Ce sont autant d'enjeux économiques et symboliques pour lesquels les acteurs vont tenter de faire valoir leurs droits, ayant chacun plus ou moins de possibilités de manœuvre dans ces rapports de force. Tout cela s'insère dans un « *réseau social complexe* »¹²⁰ en reconstruction constante. Nous allons aborder ce réseau au travers des sociétés de perception et de répartition des droits et plus particulièrement de la Sacem¹²¹ afin de rendre compte des tensions et des enjeux de définition en jeu aujourd'hui, notamment depuis l'arrivée du numérique.

¹²⁰ Moureau Nathalie, Sagot-Duvaurox Dominique. Quels auteurs pour quels droits ? Les enjeux économiques de la définition de l'auteur. In: *Revue d'économie industrielle*, vol. 99, 2e trimestre 2002. Les droits de propriété intellectuelle : nouveaux domaines, nouveaux enjeux, sous la direction de Benjamin Coriat. pp. 33-48.

¹²¹ Qui gère les droits des auteurs et des éditeurs.

PARTIE 2 :

Des modalités de gestion a la contestation du droit d'auteur à l'ère numérique

L'institutionnalisation des droits d'auteur s'est faite parallèlement à la mise en place de société de gestion des droits des auteurs qui sont devenus des sociétés de perception et de répartition des droits. Si celles-ci ont d'abord fait l'unanimité pour gérer collectivement les droits des auteurs et de leurs « voisins » de manière efficiente, leur monopole et fonctionnement est aujourd'hui remis en cause, et avec toute la charpente du droit d'auteur.

Aujourd'hui, les possibilités de production et de diffusion du numérique posent la question de la pertinence du droit d'auteur tel que nous le connaissons. Il s'agit de comprendre les enjeux de ces changements et plaider pour une prise en compte du nouvel environnement numérique sans l'utiliser comme le loup noir du droit d'auteur.

I) Des modalités de gestion du droit d'auteur : état des lieux et débats

La partie suivante s'attachera donc à rendre compte du fonctionnement d'organisme telle que la Sacem qui gère le droit d'auteur en France (A), afin de mieux comprendre la portée de ces critiques (B).

A) La mise en place des sociétés de gestion en France : d'une division des tâches à une monopole naturel

1. De la gestion individuelle à la gestion collective : La création des sociétés de gestion

Les œuvres de l'esprit se caractérisant comme bien public : il est facile pour les utilisateurs de se les approprier, sans que cela n'empêche la consommation d'un autre acteur et qui plus est, à l'ère du numérique, sans qu'un autre acteur en soit dépourvu. Le droit d'auteur et sa gestion collective, telle que nous la connaissons aujourd'hui, permettent d'établir une protection par un monopole sur l'exploitation de l'œuvre – protection pourtant remise en cause.

La gestion des droits d'auteur et des droits voisins consiste donc à gérer et collecter les revenus de l'exploitation des œuvres de l'auteur, l'artiste-interprète et leurs partenaires. Il existe deux modèles de gestion : soit elle est individuelle donc directement exercée par le titulaire des droits avec les utilisateurs de ses œuvres, soit elle est collective et l'artiste s'en remet à un organisme spécialisé dans la gestion de ses droits. Ces sociétés perçoivent et répartissent les droits et négocient les redevances des usagers. L'intérêt d'une gestion collective s'est posé très tôt dans l'optique de minimiser les coûts de transaction liés à cette gestion complexe mais également afin de créer un rapport de force à l'avantage des artistes pour négocier la part qui leur incombe.

En effet, au vu de la multiplicité des modalités de diffusion des œuvres (radio, café-concert, illustration d'une vidéo publicitaire ...), il est difficile pour l'auteur de contrôler toutes les diffusions de ses œuvres à tout moment et à tout endroit. Ces organismes évitent aux titulaires de droits de mettre en œuvre « *un dispositif de collecte, dont le coût risquerait de dépasser les recettes* »¹²². Ces sociétés ont mis en place un arsenal de techniques permettant de traquer les utilisations des œuvres de leurs sociétaires.

D'autre part, ces organismes de gestion collective permettent, par le regroupement des artistes et donc un catalogue quasi-monopolistique, d'avoir un certain pouvoir de négociation. Dès 1777, Beaumarchais créait le Bureau de législation dramatique afin d'instaurer un tel rapport de force au profit des auteurs et compositeurs dramatiques face à la Comédie Française. Cet organisme, rebaptisé SACD¹²³, existe encore aujourd'hui. Dans le sous-champ de la musique, c'est l'épisode du poète Bourget dans un café-concert parisien qui a permis la création de la société de gestion des droits d'auteur pour la musique, la Sacem, en 1851. Ces sociétés permettent de négocier des tarifs et d'imposer des tarifs de diffusion aux radios et chaînes de télévision par exemple, ce qu'un artiste seul pourrait difficilement faire seul, selon sa notoriété.

Les sociétés de gestion représentent donc une « *interface en matérialisant l'intérêt commun des détenteurs de droits dace aux utilisateurs* »¹²⁴.

¹²² Benhamou, Françoise, et Joëlle Farchy. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

¹²³ Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

¹²⁴ Benhamou, Françoise, et Joëlle Farchy. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

2. Le fonctionnement des sociétés de gestion du milieu de la musique

a. *Différentes sociétés¹²⁵, pour différents acteurs*

Suite à la création de la Sacem¹²⁶ en France, les sociétés de perception et de répartition des droits se sont multipliées jusqu'à être présentes dans plus de 100 pays aujourd'hui¹²⁷. De plus, il existe une multitude de société de gestion pour chaque discipline artistique, ici nous avons choisi de nous concentrer sur le domaine de la musique et rendre compte de la pluralité de ces sociétés.

En 1955 est créée l'Adami, société civile pour l'administration des artistes et musiciens interprètes. L'Adami est donc spécialisée dans les droits voisins et existait avant même la loi Lang défendant les droits des artistes-interprètes. Aujourd'hui, elle perçoit les différents droits consacrés par cette loi, soit la copie privée sonore et audiovisuelles, les droits au titre de la rémunération équitable et ceux issus des contrats avec les producteurs. 90% des droits perçus par cette société le sont par le biais de Copie France (pour la copie privée) et la Spré (pour la rémunération équitable). Elle travaille aujourd'hui auprès de 1000 000 comédiens, chanteurs, musiciens, chefs d'orchestre et danseurs pour la défense et l'exploitation de leur travail enregistré. La Spedidam est également une société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes, elle fut créée en 1959. Elle gère les droits de 55 000 artistes-interprètes exactement de la même manière que l'Adami mais ceux-ci n'ont pas leur nom sur l'étiquette des phonogrammes, ce sont souvent des musiciens d'accompagnement embauchés pour l'enregistrement d'un disque par exemple.

Depuis les années 1980 existent la SPPF¹²⁸ et la SCPP¹²⁹. Ces sociétés gèrent les droits des producteurs indépendants ou non. Elles illustrent le clivage entre majors et indépendants dans le secteur phonographique de la musique. Elles collectent également les droits sur la copie privée et la rémunération équitable notamment *via* la Spré et Copie France.

¹²⁵ Annexe 2 : Historique de la création des principales sociétés de gestion collective en France

¹²⁶ La Sacem est la plus importante société de gestion de droit en France, elle est spécialisée dans la gestion des droits d'auteur dans la musique. Nous analyserons donc son fonctionnement plus en détail par la suite car elle n'est pas la seule société de gestion de droit qui existe dans le milieu de la musique.

¹²⁷ ONU, L'ABC du droit d'auteur, UNESCO, 2010

¹²⁸ Société Civile des Producteurs de Phonogrammes

¹²⁹ Société Civile des Producteurs Phonographiques

Si on distingue différentes sociétés en fonction des acteurs du milieu, il existe également des sociétés spécialisées dans les droits à collecter.

*b. Différentes sociétés pour différents droits*¹³⁰

Il existe ainsi la SDRM¹³¹ qui ne traite pas directement avec les producteurs mais avec les sociétés de gestion comme la Sacem et administre les droits de reproduction mécanique¹³². La SPRE¹³³ est quant à elle spécialisée dans la perception de la rémunération équitable qu'elle répartit auprès des artistes-interprètes et producteurs par les sociétés concernées (Adami, Spedidam, SCPP et SPPF). Enfin, la SORECOP est la société de perception de la rémunération pour la copie privée sonore et COPIE France s'occupe de la copie privée audiovisuelle. Cette rémunération a été mise en place pour reverser un pourcentage des ventes de supports vierges (cassettes, CD, clé USB) pour compenser l'utilisation privée des œuvres des artistes, qui est faite à partir de ces supports. C'est une exception au droit d'auteur, elle est rémunérée puisque 75% de la somme collectée sont reversés aux éditeurs, auteurs, producteurs et interprètes, sans fléchage des sommes possible en fonction de l'utilisation. La loi Lang de 1985 impose de consacrer les 25 % restants à l'action culturelle ¹³⁴.

S'il existe une multitude de sociétés de gestion dans tous les domaines artistiques confondus, nous avons choisi de nous concentrer sur la plus conséquente dans le milieu de la musique, la société qui gère les droits des auteurs et éditeurs : la Sacem. En effet, avec ses 110 000 adhérents, la Spedidam récolte 63.3 millions d'euros de droits par an¹³⁵, contre 94 millions pour l'Adami avec 73 000 adhérents¹³⁶, 87 millions pour la SCPP¹³⁷ et 35 millions pour la SPPF pour 1 662 producteurs¹³⁸. La Sacem avec ses 165 000 adhérents a récolté 969 millions d'euros¹³⁹ de droits l'année dernière.

¹³⁰ Annexe 3 : L'écologie système de la collecte des droits dans le milieu de la musique

¹³¹ Société pour l'administration du droit de reproduction mécanique

¹³² Explication de la rémunération supra

¹³³ Société pour la perception de la rémunération équitable

¹³⁴ Paris Thomas. L'organisation de la gestion collective des droits d'auteur : entre rationalisation et logique d'institution. In: Réseaux, volume 16, n°88-89, 1998. La propriété intellectuelle. pp. 123-137;

¹³⁵ <https://spedidam.fr/>

¹³⁶ <https://www.adami.fr/les-chiffres-cles-2017/>

¹³⁷ Rapport d'activité 2017 de la SCPP, disponible en ligne : <https://www.scpp.fr/SCPP/Accueil/LASCPP/Lesrapportsannuels/tabid/225/language/fr-FR/Default.aspx>

¹³⁸ Site internet de la SPPF : <http://www.sppf.com/>

¹³⁹ Rapport d'activité 2017 de la Sacem, disponible en ligne : <https://societe.sacem.fr/actualites/notre-societe/rapport-dactivite-2017>

3. La Sacem et la gestion des droits de ses sociétaires

La Sacem est une société civile à but non lucratif qui fonctionne comme une coopérative. Elle est gérée par ses membres qui en sont propriétaires, les artistes et éditeurs sont donc sociétaires de la SACEM. Son conseil d'administration est composé de six auteurs, six compositeurs et six éditeurs pour représenter au mieux leurs intérêts. Récemment, un conseil de surveillance a été créé, composé de deux auteurs, deux compositeurs et deux éditeurs ainsi qu'un comité d'éthique sous l'impulsion de l'Union Européenne en juin 2017. Elle est composée de 1 350 salariés et de 6 délégations régionales et 70 délégations territoriale et est également présente dans d'autres pays francophones comme le Liban ou le Luxembourg. En 2017, elle comptait 164 840 membres (158 810 créateurs et 6 030 éditeurs) et disposait d'un répertoire de plus de 121 millions d'œuvres qui se situe comme 2^{ème} répertoire à l'export à l'international après le Royaume Uni. Pour être sociétaire Sacem, il faut payer un droit d'admission de 154€ permettant de disposer d'une part sociale assortie d'un droit de vote et déposer toutes ses œuvres à la Sacem. La place de l'artiste peut évoluer en fonction de l'ancienneté, permettant de disposer d'un droit de vote plus important par exemple.

La Sacem collecte (parfois par d'autres sociétés comme précisé plus tôt) et répartit tous les droits de diffusion et reproduction de musique. En 2017, la société a récolté 969,8 millions d'euros soit 2,1% de plus que l'année précédente, et 843,9 millions ont été distribués, soit 1,7% de plus que l'année précédente¹⁴⁰.

Ces sommes sont collectées en fonction de la tarification effectuée par la Sacem. En effet, l'organisme est responsable de tarifier¹⁴¹ les œuvres au même taux ponctué en fonction de lieu et/ou de l'organisme de diffusion. Elle opère dès lors une tarification selon ses propres critères lesquels sont fonction des bénéfices réalisés par l'évènement ou la structure qui diffuse de la musique. Ainsi, elle distingue différents secteurs de radio :

- Les radios nationales du secteur public (groupe Radio France, RFI, Outre-mer 1re...)
- Les radios nationales du secteur privé (RTL, Europe 1, RMC...)
- Les réseaux FM (NRJ, Skyrock, Fun radio...)
- Les radios du Groupement des Indépendants (Ado, Vibration, Contact FM...)
- Les radios locales privées

¹⁴⁰: *Rapport et Comptes Annuels 2017 de la Sacem, disponible en ligne : https://societe.sacem.fr/repimg/fr/live/v4/Createurs-Editeurs/docs_et_brochures/Assemblee_generale_2018/Comptes_sacem_2017.pdf*

¹⁴¹ Annexe 4 : La Sacem donne un prix à la musique

Des prix à la seconde de diffusion sont affectés en fonction des bénéfices de la radio, du volume d'œuvres diffusées et de l'audience de la radio. Ainsi, au cours d'un stage auprès d'un attaché de presse et éditeur dans le milieu de la musique¹⁴², j'ai pu apprécier une approximation des prix à la seconde en fonction des radios à partir d'un document réalisé à partir de données recueillies sur des relevés Sacem de certains partenaires de mon maître de stage. Ainsi, selon ces chiffres de 2015, la seconde diffusion coûte plus chère chez France Inter (0,76€ la seconde) qui passe peu de musique que sur NRJ (0,18€ la seconde) ou RTL2 (0,07€ la seconde) qui sont des radios exclusivement musicales. Néanmoins ces données ne sont pas publiques et font l'objet de négociation plus ou moins asymétrique entre la Sacem et les acteurs de la diffusion de musique. Pour les radios d'audience régionale, la valeur de la seconde est calculée différemment : « *en fonction de la durée globale de toutes les œuvres présentées dans les relevés de diffusion et du montant mis en répartition au titre de ces radios* »¹⁴³

La Sacem passe par le biais de relevés demandés à la suite des concerts, de sondages pour les discothèques ou encore de relevés de diffusion pour les radios. Ces techniques sont les fondements de la collecte et de la répartition. La société dispose également d'agents présents dans toute la France qui agissent comme des contrôleurs de la propriété intellectuelle afin de rappeler à l'ordre en cas de mauvais comportement. Néanmoins, le manque d'information entraîne des organisateurs ordinaires à adopter des « mauvais comportements » sans pour autant en avoir conscience¹⁴⁴ et ils peuvent donc risquer des amendes. Enfin, une partie des sommes récoltées notamment au titre de la copie privée, doit être mise au service de la promotion culturelle et de l'aide à la création.

Ces sociétés bénéficient donc d'un monopole et d'une position dominante après des utilisateurs en imposant ses prix. En 2002 « *Un coiffeur règlera un forfait annuel de 46 euros. Une école qui organise une kermesse devra payer 56,19 euros par jour* » ou « *pour un prix de menu à 47 euros, le forfait de droit d'auteur par personne serait de 2 euros TTC pour le diner* »

¹⁴² Mon maître de stage était attaché de presse indépendante auprès de labels indépendants, il avait également une activité d'éditeur pour un artiste.

¹⁴³ Règles de répartition 2017 de la Sacem. Disponible en ligne : <https://createurs-editeurs.sacem.fr/brochures-documents/regles-de-repartition-2017>

¹⁴⁴ Pour avoir suivi le Bureau des Étudiants de mon école, pas une seule année pendant ma scolarité là-bas, des déclarations ont été faites auprès de la Sacem pour le bal de fin d'année

*de la St sylvestre avec orchestre et de 2,5 euros si l'animation est faite par un DJ. »*¹⁴⁵. La Sacem donne une valeur, selon sa propre appréciation, à la musique diffusée¹⁴⁶.

Les sociétaires doivent quant à eux suivre les règles de la Sacem pour profiter de sa protection. Aussi, pour devenir sociétaire, il faut avoir écrit ou composé 5 œuvres originales dont l'une au moins fait l'objet d'un début d'exploitation (par copie privée ou diffusion publique) et déposer toutes ses œuvres à la Sacem. Avant, celle-ci faisait passer un examen écrit au candidat qui consistait en l'écriture d'une chanson ou d'une poésie. Edith Piaf a échoué à deux reprises avant de pouvoir devenir sociétaire¹⁴⁷.

B) Un modèle question : de la remise en cause du fonctionnement actuel de la Sacem

Aujourd'hui la société souffre de remises en question grandissantes. Son manque de transparence est régulièrement épinglé tant par le gouvernement que par ses propres sociétaires et les pratiques inégalitaires de la société lui desservent. Face à ces critiques, la société décide d'accuser le numérique qui l'oblige à s'adapter dans un environnement hostile.

1. Le fonctionnement de la Sacem : gestion floue, artistes floués ?

a. Budget et coût de fonctionnement

Si le discours dominant se porte sur les risques du numérique, les sociétés de gestion collective telle que la Sacem suscitent de plus en plus d'interrogations. Elles forment en effet une « *sorte de nébuleuse dont la complexité nuit à la lisibilité* »¹⁴⁸. Il est donc important d'étudier ce fonctionnement qui ne se place pas dans les airs sous prétexte d'activité artistique.

¹⁴⁵ Inchauspé Inès, Godeau Rémi. *Main basse sur la musique. Enquête sur la SACEM*, Calmann-Lévy, 2003, page 37-38

¹⁴⁶ Une page thématique de son site internet s'appelle « Valeur de la musique » :

<https://clients.sacem.fr/actualites/valeur-de-la-musique>

¹⁴⁷ Inchauspé Inès, Godeau Rémi. *Main basse sur la musique. Enquête sur la SACEM*, Calmann-Lévy, 2003, page 37-38

¹⁴⁸ Benhamou, Françoise, et Joëlle Farchy. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

Une des premières critiques et la plus présente repose sur la transparence du budget et les coûts de fonctionnement de ces sociétés. En 2017, la Sacem a récolté 969,8 millions d'euros soit 2,1% de plus que l'année précédente, et 843,9 millions ont été distribués, soit 1,7% de plus que l'année précédente¹⁴⁹. Il semble que beaucoup d'argent soit retenu sur les sommes reversées aux auteurs, compositeurs et éditeurs de la société. Celle-ci l'explique par ses coûts de fonctionnement. Ainsi, en 2014 les frais de fonctionnement de l'Adami s'élèvent à 14% du budget global et la Sacem à 17% contre 8,4% pour la SCPP¹⁵⁰ et 4% pour la sécurité sociale¹⁵¹.

A la Scam¹⁵², Hervé Rony directeur général depuis le 1er juillet 2010 et directeur du FAIR, peste contre « *l'obsession de mettre la gestion collective au même niveau que d'autres activités économiques* » et insiste « *c'est comme pour les hôpitaux... On leur demande de baisser leur taux de gestion au max, c'est bien gentil mais il y a des secteurs où il faut faire attention, nous n'exerçons pas une activité commerciale comme n'importe quelle entreprise privée. On peut aussi diminuer les coûts et faire du mauvais boulot.* » C'est un discours assez habituel que de placer les professions artistiques en apesanteur sociale pour justifier les critiques de fonctionnement ou les inégalités de traitement. Ainsi, l'activité de ces sociétés de gestion justifie des frais de gestion très élevés, comme la notion de talent justifierait le succès de certains artistes.

Jean-Loup Tournier, directeur général puis président du directoire de la Sacem de 1961 à 2001, explique notamment ces frais par un « *strict égalitarisme* » de la récole des droits d'auteur. En effet, la société dispose d'un réseau très étendu sur toute la France afin de pouvoir suivre partout les potentielles diffusions de musique qui n'auraient pas été déclarées : « *nous avons longtemps travaillé exactement de la même manière pour percevoir un franc ou un million de francs, au nom de l'égalité (...)* »¹⁵³.

Si la Sacem explique une partie de ses coûts de fonctionnement par la recherche assidue des moindres lieux de diffusion de musique au nom d'une inégalité de collection des

¹⁴⁹ Rapport d'activité 2017 de la Sacem, disponible en ligne : https://societe.sacem.fr/actuimg/fr/live/v4/La-Sacem/Ressources_presse/Rapport_activite/Sacem_Rapport_annuel_2017_082018.pdf

¹⁵⁰ Information tirée sur livret de présentation de la SCPP, frais sur l'année 2014

¹⁵¹ Gorius Aurore, Rousset Marion, Petits et grands secrets du droit d'auteur, *Revue du Crieur*, Mediapart – La Découverte, n°5, 2016

¹⁵² Société civile des auteurs multimedia

¹⁵³ Inchauspé Inès, Godeau Rémi. Main basse sur la musique. Enquête sur la SACEM, Calmann-Lévy, 2003

droits d'auteur, Bruno Boutleux, directeur général-gérant de l'Adami de l'Adami avoue que parmi les auteurs introuvables, seuls ceux qui dégagent beaucoup de droits sont recherchés. Pour lui, il s'agit d'être pragmatique : « *on est obligé de dégager des priorités.* »¹⁵⁴ Aussi, s'il est important de rechercher les moindres recoins qui peuvent dégager des droits, la redistribution de ces derniers semblent souffrir de moins d'efforts. Certaines professions s'en plaignent de plus en plus régulièrement.

Certains labels préfèrent vérifier globalement les diffusions de leurs titres par des systèmes dits de tracking comme Yacast¹⁵⁵ qui regroupe la programmation musicale de la plupart des médias musicaux. Cela permet de vérifier la cohérence des sommes versées par la Sacem¹⁵⁶.

b. L'inégale représentation des artistes ou le renforcement des inégalités

Si les artistes ne sont pas retrouvés, ces droits sont donc bloqués comme des « irrécupérables », cela en est de même pour les œuvres n'ayant pas été déposées auprès de la société. Ainsi, à moins que l'artiste ait bien mentionné qu'il ne le souhaite pas, le choix semble être par défaut de s'inscrire à la Sacem. Ces droits sont bloqués et généralement placés pendant cinq ans¹⁵⁷. Si le destinataire n'a pas été retrouvé ou n'a pas déclaré son programme auprès de la Sacem à l'issue de ces cinq années, l'argent est redirigé vers le « pot commun ». Selon Philippe Aigrain « *Il y a des seuils en dessous desquels l'argent n'est pas distribué aux ayants droits concernés et, dans certains cas, il est alors reversé à ceux qui dépassent les seuils au prorata de ce qu'ils gagnent. Autrement dit, les petits financent les gros* »¹⁵⁸. La société contribue donc de la pérennité des inégalités entre les artistes. Cette concentration inégalitaire a été reconnue dans un rapport de la Commission permanente de contrôle : « *quelques cent trente à cent cinquante membres de la Sacem bénéficient de la moitié des redevances* »¹⁵⁹.

Si peu d'auteurs vivent véritablement de leur droit, une minorité en vit très bien : « *Toute une littérature économique s'est attelée à l'analyse des rémunérations des auteurs, artistes,*

¹⁵⁴ *Ibid* 27

¹⁵⁵ <http://www.yacast.fr/fr/index.php>

¹⁵⁶ Ce fut une partie de mon travail lorsque je travaillais auprès d'un attaché de presse qui collaborait avec le label Ici d'ailleurs mais qui avait aussi une activité d'éditeur pour un artiste.

¹⁵⁷ Ce qui a aussi causé des critiques puisque l'argent dégagé par ces placements n'a pas été reversé aux artistes.

¹⁵⁸ Gorius Aurore, Rousset Marion, Petits et grands secrets du droit d'auteur, *Revue du Crieur*, Mediapart – La Découverte, n°5, 2016

¹⁵⁹ *ibid*

créateurs, interprètes et apporte des résultats convergents sur l'importance des écarts de rémunération, dont la distribution affiche des points aux extrêmes »¹⁶⁰. En 2012, soixante-deux sociétaires touchaient un revenu moyen de près de 800 000 euros alors que 1 235 personnes touchaient moins du smic et 5 893 moins de 1 000 euros par an¹⁶¹. Aussi certains comparent ces écarts à la loi de Pareto¹⁶², graphique initialement utilisé pour représenter la répartition inégalitaire des revenus dans les sociétés occidentales. Le revenu des artistes n'échappe donc pas aux réalités sociales¹⁶³. Pour David Hunter, cela a toujours été le cas et l'instauration du droit d'auteur n'a pas aidé du moins à améliorer les revenus des compositeurs¹⁶⁴.

D'autre part, il existe une distinction en fonction des montants des droits des sociétaires, on distingue les sociétaires, les sociétaires professionnels et les sociétaires définitifs. Ces différents statuts entendent différents traitements, ainsi les sociétaires distingués auront droit à des avis de convocation personnels reçus par mail ou courrier alors que les autres se contenteront d'une publication dans un journal spécialisé¹⁶⁵.

Ainsi, les sociétaires peuvent être professionnels ou définitifs s'ils gagnent un certain moment pendant les trois dernières années. Si nous n'avons pas retrouvé les montants actuels pouvant permettre cette distinction, nous savons qu'en 2001 le montant était fixé à 27 000

¹⁶⁰ Benhamou, Françoise, et Joëlle Farchy. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

¹⁶¹ Répartition des revenus des sociétaires de la Sacem en 2012. Données de la Cour des comptes (rapport de 2013)

¹⁶² Annexe 5 : La loi de Pareto et le droit d'auteur

¹⁶³ Menger, Pierre-Michel. « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, vol. 120, no. 1, 2010, pp. 205-236.

¹⁶⁴ Hunter, David. "Music Copyright in Britain to 1800." *Music & Letters*, vol. 67, no. 3, 1986, pp. 269–282. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/735889.

¹⁶⁵ Extrait des statuts 2017 de la Sacem « Article 23 bis : Le Membre auteur-réalisateur, sur sa demande et sur avis favorable du Conseil d'administration ou d'office, est nommé Sociétaire professionnel s'il remplit les conditions suivantes :

1° Etre depuis trois ans au moins Membre de la société ou Membre d'un organisme de gestion collective de droits d'auteur membre de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs.

2° Avoir reçu, pendant au moins trois ans au cours des quatre années antérieures, de la société ou de l'organisme pouvant lui être délégué en application de l'article 2 des Statuts ou de l'organisme de gestion collective de droits d'auteur membre de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs à laquelle il se trouvait précédemment affilié, un montant total de redevances de droit d'exécution publique et/ou de droit de reproduction mécanique au moins égal à une somme qui est fixée chaque année en début d'exercice par le Conseil d'administration.

3° N'avoir été l'objet d'aucune mesure disciplinaire définitive au cours des trois années antérieures.

Le Conseil d'administration a le pouvoir de dispenser des conditions ci-dessus les auteurs-réalisateurs dont la notoriété et la qualité professionnelle lui paraissent justifier cette dispense. »

euros pour les sociétaires professionnels et 54 000 euros pour les sociétaires définitifs¹⁶⁶ bien que le conseil d'administration puisse arbitrairement décider d'attribuer ce statut à un de ses sociétaires ¹⁶⁷.

D'autre part, si tous les sociétaires disposent d'une voix mais le nombre de voix plancher. En effet, la distinction de statuts entre les sociétaires permet de cumuler plus de voix, dès lors 14 supplémentaires sont accordés en 2001 grâce au statut de sociétaire professionnels. Cela contribue ainsi d'un immobilisme quant à la reproduction d'inégalités entre les auteurs, éditeurs puisque ceux qui disposent de plus de voix n'ont pas véritablement intérêt à des changements en ce sens. Pour autant, ils ne représentent qu'une minorité.

2. Le numérique comme problème ? Pour une approche différente du numérique par les sociétés de gestion de droits

La Sacem tend à accuser le numérique qui semble être la bête noire des droits d'auteur et voisins dans la musique. Pourtant si le numérique n'est pas à l'origine des dysfonctionnements dont les sociétés de gestion sont accusées, il peut avoir un impact très positif sur ces sociétaires et leurs sociétaires.

a. *Le discours sur le numérique : le coupable de tous les dysfonctionnements du droit d'auteur*

En effet, les sites internet des sociétés notamment la Sacem présentent des pages entières d'information sur les dérives du numérique et le danger des contrefaçons¹⁶⁸. Ils s'érigent en « régulateur de marché (...) pour protéger les créateurs, défendre la valeur de leurs œuvres »¹⁶⁹. Le champ lexical utilisé sur la page informative de la Sacem est très significatif de l'image qu'elle renvoie du numérique.

¹⁶⁶ Gorius Aurore, Rousset Marion, Petits et grands secrets du droit d'auteur, *Revue du Crieur*, Mediapart – La Découverte, n°5, 2016

¹⁶⁷ *Ibid*

¹⁶⁸ « Il y a un an tout juste, la gendarmerie nationale annonçait la fermeture du site pirate Zone Téléchargement. Musiques, films, séries, jeux vidéo... chaque jour, Zone Téléchargement attirait plus de cent mille internautes. Une fréquentation record en France. Au total, le préjudice estimé pour les ayants droit des œuvres illégalement téléchargées a été chiffré à 75 millions d'euros. » Extrait du site de la Sacem.

¹⁶⁹ <https://societe.sacem.fr/actualites/droit-dauteur/musique-en-ligne---combattre-les-pirates>

Le secrétaire général de la Sacem, David El Sayegh, rappelle qu'ils agissent « *sans concession contre la contrefaçon. Internet n'est pas le Far West, ni un goulag numérique. Les pirates troublent l'ordre public de toute une économie* ». Pour cette lutte la société emploie des « *agents assermentés* » par le Code de la propriété intellectuelle, ce sont les « *enquêteurs* » de la Sacem qui aide la police pour « *identifier les sites pirates et mesurer le préjudice pour les ayants droit.* » Ils se qualifie comme « *vigies du droit d'auteurs* » utilisant un véritable « *arsenal juridique* ». En effet, ces pirates semblent très dangereux en lisant cette page internet : « *Avec les publicités, souvent à caractère pornographique, qui fourmillent sur ces sites, les créateurs de ces plateformes amassent énormément d'argent. Il y a des affaires de blanchiment. On est dans des schémas identiques à ceux du trafic de stupéfiants, raconte un enquêteur chevronné* ». Elle appelle donc les artistes à « *traquer* » leurs œuvres.

Pour autant, il semble légitime de se demander si ces nouvelles formes de partages numérique sont aussi dangereuses pour ses adhérents qu'elle le laisse entendre ? En effet, cette modification de la création de valeur ne semble pas faire pâlir le budget de la Sacem. Si l'industrie du disque a bel et bien connu une crise¹⁷⁰, même au paroxysme de celle-ci, la Sacem continuait à enregistrer une hausse entre 2 et 3% des sommes reçues¹⁷¹. Si le téléchargement impacte la vente de supports, les usages du secteur de la musique sont bien plus divers que ce seul aspect.

b. Questionner les usages de la musique et son impact réel

Penser que les technologies numériques et le piratage qui en découlent constituent un mal pour la Sacem, les artistes, tant auteurs qu'interprètes, ne semble donc pas correct. Le budget de la Sacem était en constante augmentation au paroxysme de la crise du disque et l'Adami affirmait également que les musiciens gagnaient mieux leur vie à ce même moment puisque le revenu médian est passé de 15 000 à 22 500 euros entre 2000 et 2008¹⁷².

A l'image du cinéma lors de l'arrivée de la télévision, l'industrie de la musique fait face à une mutation profonde de son secteur. C. Kusek et G. Leonhard, distinguent l'industrie

¹⁷⁰ Annexe 1

¹⁷¹ « La progression des droits perçus enregistrée entre 2014 et 2016 (+7 %) prolonge celle constatée entre 2012 et 2014 (+3 %). » cf Annexe 6 : flux Sacem

https://www.ccomptes.fr/sites/default/files/2018-05/20180516-rapport-annuel-2018_1.pdf

¹⁷²Langlais Pierre-Carl. Le droit d'auteur ne fait vivre qu'une infime minorité d'artistes. Nouvel Obs. 08/04/15. Disponible en ligne : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20150408.RUE8597/le-droit-d-auteur-ne-fait-vivre-qu-une-infime-minorite-d-artistes.html>

musicale, qui contrairement aux idées reçues est « *toujours en bonne santé* »¹⁷³, de l'industrie de la musique enregistrée. En effet, alors que les quatre géants de l'industrie de la musique – Sony BMG, Universal Music Group, EMI, Warner – voient leurs revenus diminuer considérablement, la consommation de musique, elle, n'a jamais été aussi forte, en témoigne la vitalité du spectacle vivant. En effet, alors que les ventes de CD ont baissé de 26% entre 2000 et 2003 soit une baisse d'environ 2 milliards de dollar, les revenus du live ont augmenté de 1Md de \$ entre 1998 et 2003. En parallèle du développement du piratage, s'est effectivement développé le milieu du live et la « *part des revenus tirés des concerts dans la rémunération des musiciens* »¹⁷⁴ ce qui joue également sur le revenu des auteurs, compositeurs et éditeurs.

Il faut donc que les sociétés de gestion prennent en compte l'impact positif du numérique et se réinventent avec cette nouvelle donne. Le numérique doit être une ressource pour les sociétés de gestion des droits dans la musique ¹⁷⁵. Par exemple en 2016, 96% des 12-17 ans ont écouté et/ou téléchargé de la musique sur internet via un micro-ordinateur, 95% des 18-24 ans ont fait de même, et cela concerne 78% des 25-39 ans et 50% des 40-59ans ¹⁷⁶, ces nouvelles pratiques sont une ressource de notoriété considérable pour les artistes.

Au lieu d'inviter ses artistes à devenir des « Big brothers »¹⁷⁷ en traquant leurs œuvres sur internet alors qu'ils ne soutiennent pas forcément cette démarche¹⁷⁸, certaines sociétés de gestion collective ont reconnu les effets positifs du numérique et ont défendu les nouvelles

¹⁷³ D. Kusek et G. Leonhard, *The Future of music industry: Manifesto for the digital music revolution*, Berklee Press, 2005

¹⁷⁴ Benhamou, Françoise, et Dominique Sagot-Duvaurox. « Économies des droits d'auteur. V. Synthèse », *Culture études*, vol. 8, no. 8, 2007, pp. 1-16.

¹⁷⁵ « Tout se passe comme si le Web pouvait profiter aux artistes aussi bien par l'amélioration de la notoriété que par l'utilisation du site web comme espace de vente. » Askenazy Philippe, Cohen Daniel. *5 Crises, 11 nouvelles questions d'économie*. Economique 3 Albin Michel, 2013

¹⁷⁶ Statista, « Écoute et téléchargement de musique en France 2016, par âge », 2016

Disponible ici ;

<https://fr.statista.com/statistiques/540304/telechargement-ecoute-musique-internet-france-par-age/>

¹⁷⁷ « Ainsi, si le savoir devient numérique, si chaque œuvre se trouve à l'extrémité d'un réseau global et omniprésent, pourquoi ne pas contrôler chaque lecture, chaque consultation, chaque regard ? Pourquoi ne pas empêcher les lecteurs et les mélomanes de se prêter les œuvres, acte gratuit, acte d'échange non marchand ? Chaque morceau de musique, chaque texte, chaque film, chaque logiciel, pourrait être accompagné d'un mouchard, petit logiciel lié à l'œuvre et chargé de rendre compte de sa circulation, pour la brider. Un rêve pour les représentants des auteurs, pour les intermédiaires qui vivent des pourcentages prélevés sur la diffusion. Un tel cauchemar technologique ne serait que le nouvel avatar de Big Brother, œil d'un État désormais aussi attaché à la surveillance de l'expression des citoyens qu'au gardiennage sourcilieux de la propriété intellectuelle. » Latrive, Florent. « Introduction », *Libres enfants du savoir numérique. Une anthologie du "Libre"*. Editions de l'Éclat, 2000

¹⁷⁸ Jusselme Jean-Pierre. *Dogmazic / Sacem : jeu, set et match*. Pourparlers. Disponible en ligne : <http://www.pourparlers.eu/2018/01/dogmazic-sacem-jeu-set-match/>

façons d'échanger numériquement au début du siècle.¹⁷⁹ Ainsi l'Adami a soutenu un certain temps une forme de licence globale, tout comme la Spedidam bien que les pouvoirs publics ne les aient pas suivis au profit d'une pénalisation des échanges numériques.

En février dernier Maria Schneider a remporté un Grammy en vendant ses compositions de jazz sur le web, sans qu'aucune copie ne soit diffusée en magasin. « *C'est une nouveauté pour les fans d'être au plus près des artistes et pour les artistes d'être au plus près d'eux* », a-t-elle déclaré en recevant sa récompense.

Ainsi le numérique représente des nouvelles possibilités d'écoute et de partage pour les usagers de musique. Ceux-ci se les sont appropriés pour redéfinir les modalités d'expression du droit d'auteur dans le numérique

¹⁷⁹ Je pense en effet au P2P qui n'est pas le sujet de cette partie et sera évoqué comme véritable sujet plus tard dans le développement. Notre but est d'évoquer ici les prises de position des sociétés de gestion afin de rendre compte de la possibilité d'un changement du système actuel et du discours tenu sur le numérique comme cité précédemment en exemple avec la SACEM. Ainsi L'ADAMI et la SPEDIDAM se sont opposés aux lois DADVSI en 2006 et 2007 voir Bardy Christophe. DADVSI : la Spedidam évoque un désastre démocratique. Le Monde Informatique. 10/03/06. Disponible en ligne : <https://www.lemondeinformatique.fr/actualites/lire-dadvs-la-spedidam-evoque-un-desastre-democratique-18834.html>

II) Usagers et usages de la culture : pour une redéfinition des modalités d'expression du droit d'auteur dans le numérique

L'ère numérique est l'élément déclencheur de débats latents sur le système de protection et de gestion des droits d'auteur. Les produits culturels assimilés comme un bien commun informationnel (A) dont les utilisateurs revendiquent une utilisation gratuite font face à la pénalisation des gouvernement (B). En réaction, des initiatives populaires utilisent les principes juridiques auxquels ils s'opposent, à leur avantage (C).

A) Les usages de la culture : entre piraterie et culture libre

« Nous sommes en société, c'est-à-dire 'avec' (*cum en latin*), et, comme le disait J.-L. Nancy, *cum c'est la racine du mot 'commun'* »¹⁸⁰.

1. Une nouvelle conception de la propriété par l'échange numérique : l'avènement des biens communs informationnels

L'idée d'un libre accès aux œuvres culturelles n'est pas apparue avec internet. Ce fut le combat de nombreux orateurs ayant participé aux premiers débats sur l'encadrement du droit d'auteur, devenu *in fine* un droit de propriété. Des auteurs et artistes, eux-mêmes, étaient contre ce verrouillage de l'accès à la culture qui n'a cessé de se renforcer au fil des siècles et plus encore aujourd'hui en réaction des possibilités apportées par le numérique.

Déjà au 19^{ème} siècle Victor Hugo évoquait l'idée d'un « *domaine public* » afin de poser les conditions de réalisation concrète d'un libre accès au travail des artistes. Bien qu'auteur, il s'engageait au côté du public : « *Je déclare, que s'il me fallait choisir entre le droit de l'écrivain et le droit du domaine public, je choisirais le droit du domaine public.* » afin de favoriser l'accès le plus large possible à la connaissance.

S'il est important de protéger l'auteur, l'artiste, il ne faut pas prendre l'œuvre et l'artiste de manière individuelle mais plutôt au travers d'une perspective interactionniste (et non pas seulement pour les éditeurs ou producteurs). Qu'est l'artiste sans public ? Le parti du public a été pris par de nombreux orateurs lors des débats sur la mise en place d'un droit pour protéger les auteurs. Pour autant, la sédimentation juridique successive aboutissant aux dispositions

¹⁸⁰ Danièle Bourcier Responsable scientifique de Creative Commons, juriste, directrice de recherche au CNRS, <https://www.humanite.fr/quand-le-droit-dauteur-resiste-au-bien-commun-564373>

actuelles n'a pas pris en compte cette partie de l'histoire. Les lois et accords internationaux ont pris le chemin de l'allongement de la propriété des auteurs et intermédiaires sur les œuvres. Comme le rappelle le prix Nobel d'économie Joseph Stiglitz « *la propriété intellectuelle n'est pas une loi naturelle, c'est une loi faite par les hommes pour promouvoir des objectifs sociaux* », il parle également d'un équilibre perdu dans ce régime de la propriété intellectuelle. C'est au nom de cet équilibre que les utilisateurs revendiquent la culture libre. Il est nécessaire, pour reprendre encore une fois l'économiste Joseph Stiglitz, que « *la propriété intellectuelle [soit] un moyen au service de la création et de la diffusion des savoirs* » et non pas « *une fin en soi* » comme c'est le cas aujourd'hui.

Le bouleversement apporté par les technologies numériques aujourd'hui ne fait qu'accentuer et illustrer le déséquilibre de notre définition juridique actuelle du droit d'auteur qui dessert tout autant les artistes, ou du moins la majorité d'entre eux, et leurs publics. « *La situation actuelle du droit d'auteur est celle d'un déséquilibre croissant, au détriment des auteurs comme du public, au profit d'industries dont la volonté d'instrumentaliser la loi à leur bénéfice exclusif est publique, patente* »¹⁸¹

Sur une note plus positive, ces « *technologies d'échanges numériques* »¹⁸² ont permis la mise en place de nouvelles relations entre le public et les artistes, axées sur le partage. En effet, le fait de considérer la culture comme un bien commun¹⁸³ ne consiste pas à nier les droits de propriété mais plutôt à renouveler ces droits en « *rompant avec la conception exclusiviste de la propriété privée héritée du droit bourgeois ... [les communs] rendent possible l'existence d'une propriété communale associée non à des individus mais à une collectivité* »¹⁸⁴.

Le numérique a permis l'avènement du bien commun informationnel pour Philippe Aigrain, ancien chef du secteur technique du logiciel à la Commission européenne. Ces biens communs informationnels sont « *des biens publics parfaits au sens économique,*

¹⁸¹ Association Musique-libre.org. Le P2P : à la recherche d'un équilibre entre les ayants droits et le public, *Livre blanc sur le P2P*, 2005

¹⁸² *ibid*

¹⁸³ En effet, si nous avons refusé l'emploi de bien commun pour bien public précédemment, ici c'est bien la notion de gestion communautaire qui justifie ce terme.

¹⁸⁴ Benjamin Coriat. *Le retour des communs, la crise de l'idéologie propriétaire*, Les liens qui libèrent, 2015

contrairement aux biens communs physiques, qui gardent toujours une part de rivalité ou d'excluabilité »¹⁸⁵.

Ces biens se définissent ainsi par une non-rivalité, la consommation des uns ne réduit pas celle des autres et une non-excluabilité car l'utilisation ne peut être interdite : « *Ce que je prends ou emprunte reste accessibles aux autres, et je peux même l'enrichir par mes contributions »¹⁸⁶ comme le précise le mouvement UTOPIA¹⁸⁷. Néanmoins, il précise aussi qu' « *une ressource n'est jamais commune par nature, mais le devient par volonté politique (...) la propriété est une relation sociale, interindividuelle, fabriquée par la puissance publique »¹⁸⁸ et bien que des mouvements citoyens s'organisent de plus en plus autour de ces biens communs et cette gestion autonome, les pouvoirs publics admettent difficilement ce mouvement et tend à verrouiller l'accès aux communs.**

Face à cela, les utilisateurs revendiquent l'échange et c'est par cela que se développent les réseaux dits de « peer-2-peer » soit de pair-à-pair qui est tantôt assimilé à du piratage, tantôt à de la mise à disposition gratuite pour la communauté des usagers numériques.

2. Du procès Napster à la pénalisation des utilisateurs ou le crime du partage

Le mouvement de culture et de musique libre qui se développe depuis les années 1990 se concrétise par l'arrivée retentissante du site Napster en 1998. C'est un étudiant américain, Shawn Fanning, qui profite de l'arrivée du format MP3 et la puissance du réseau pour mettre en ligne et proposer aux internautes de partager leurs propres fichiers musicaux. C'est la naissance du peer-2-peer ou pair-à-pair. Comme une « *sorte de catalogue musical sans frontière »¹⁸⁹, Napster connaît un succès fulgurant qui interpelle très rapidement les majors du disque. Le syndicat professionnel des majors aux États-Unis porte plainte pour « violation massive des droits d'auteurs » et bien que des artistes soutiennent le site, la justice n'en fait pas de même. En juillet 2001, la version gratuite de Napster prend fin et s'ouvre la « guerre*

¹⁸⁵ Philippe Aigrain, *auteur de Cause Commune : Glossaire de Cause commune : l'information entre bien commun et propriété*, Editions Fayard, 2005. <http://www.causecommune.org>

¹⁸⁶ Utopia, *Propriété et communs, Idées reçues et propositions*, Les éditions UTOPIA, 2017

¹⁸⁷ « Le 'Mouvement UTOPIA' est une association d'éducation populaire à but non lucratif, qui vise notamment à élaborer un projet de société solidaire, écologiquement soutenable et convivial dont l'objectif est le 'bien vivre'. » <http://mouvementutopia.org/site/identite/>

¹⁸⁸ *ibid*

¹⁸⁹ Latrive, Florent. *Du bon usage de la piraterie. Culture libre, science ouverte*, Exil Essais, 2004

lancée par les industries culturelles contre le P2P [qui] devient un combat contre leurs propres clients. »¹⁹⁰

Ce système de P2P permet donc aux utilisateurs de mettre à disposition leurs fichiers et de profiter de ceux d'autres utilisateurs. Des échanges s'effectuent donc grâce aux ordinateurs qui jouent autant le rôle du client que du serveur. Ces systèmes évoluent mais la répression de son utilisation évolue également et incrimine autant ces systèmes que ses utilisateurs. F. Latrive donne plusieurs exemples dans son ouvrage qui (s') appelle « *Du bon usage de la piraterie* ».

Ainsi, Claude retraité de 61 ans est condamné en 2004 à trois mois de prison avec sursis et 4 000 euros de dommages et intérêts car il a utilisé un logiciel d'échange gratuit de fichier P2P pour télécharger des films pour son usage personnel¹⁹¹. La justice s'en prend également aux adolescents qui profitent de cette avancée technologique et collectionnent les fichiers mp3 au lieu des CDs de leurs parents. Brianna, adolescente américaine de 12 ans a donc été « *la cible d'une plainte en justice* » de l'industrie du disque en 2003. A 12 ans, elle fera la couverture de toute la presse américaine et sa famille finit par accepter un arrangement des maisons de disque ; verser 2000 dollars de dommage pour le retrait de la plainte. La terrible hackeuse a donc été puni à vider les économies de ses parents pour une somme qui semble insignifiante du point de vue des maisons de disques. Ces dernières criminalisent donc leurs utilisateurs, même les plus jeunes¹⁹².

Cela remet en cause le statut de la copie privée¹⁹³. Si le fait de mettre à disposition du contenu peut être juridiquement répréhensible, sur quelle base le téléchargement d'une copie pour son usage personnel est remis en cause ? Le droit à la copie privée est une exception du droit d'auteur instauré en France en 1985. Pour autant le téléchargement d'une œuvre protégée par le droit d'auteur, même pour usage personnel, peut entraîner des risques de sanction pénal. Aussi, il est possible de graver des CDs de la médiathèque mais pas de le faire en P2P. L'année dernière à Perpignan, une femme de 21 ans a été condamnée à 500 euros d'amende avec sursis par le tribunal correctionnel de Perpignan pour le téléchargement illégal de 11 films sur internet. La justice s'estime avoir été clémente puis qu'un délit de contrefaçon peut aller jusqu'à 3 ans d'emprisonnement et 300 000 euros d'amende.

¹⁹⁰ *ibid*

¹⁹¹ *ibid*

¹⁹² *ibid*

¹⁹³ *supra*

Le partage numérique est mis hors la loi, c'est désormais de la « *piraterie numérique* »¹⁹⁴ mais cette pénalisation n'est qu'une construction sociale fonction des rapports de force à l'œuvre dans le monde social, ici ils semblent être en faveur des maisons de disque. En effet, le partage a toujours existé, ce n'est qu'un choix de le pénaliser. Florent Latrive note une similitude tout à fait intéressante entre l'histoire de Brianna se déroulant plus de deux siècles plus tôt. L'histoire se déroule en Italie lorsque le jeune Mozart décide de retranscrire à l'oreille le *Misere* d'Allegri dont « *les droits d'exécution et de diffusion sont strictement réservés à ce lieu saint.* »¹⁹⁵ afin de pouvoir le rejouer. Ainsi, numérique ou non, de telles pratiques ont toujours existé sans qu'une guerre juridique ne soit menée contre le public. En effet, internet ne fait qu'illustrer différemment un mouvement qui a toujours existé : le partage. Les nouvelles technologies n'ont fait que multiplier ses possibilités. Selon le musicologue Peter Szendy « *Depuis toujours, l'écoute est un 'vol toléré', comme l'écrivait un des fils de Bach. (...) C'est une appropriation par l'auditeur. Tout écoute provoque une pulsion de partage, d'échange. C'est hypocrite de la considérer comme un face-à-face entre un auteur et un auditeur. L'écoute se pense à trois : l'œuvre, un auditeur et un deuxième auditeur. Car le premier a forcément envie de transmettre, donc de voler. Cette appropriation et cet échange sont à la base des écoutes les plus sauvages comme des plus savantes.* »¹⁹⁶

Ainsi, une pratique n'est définie comme telle qu'en fonction d'un contexte social spécifique et c'est pour cela que des pratiques considérées comme illégales finissent pas être acceptées par le législateur¹⁹⁷, pour un exemple proche de notre sujet, nous pouvons penser aux radios pirates avant les années 1980. Pour Florent Latrive, deux réactions sont possibles dans de telles conditions : le refus ou l'acceptation voire l'encouragement en trouvant d'autres moyens d'encadrement que la répression, ici il constate que « *l'équilibre originel est rompu et les titulaires de droit ne cessent d'étendre l'espace qu'ils contrôlent au détriment de la*

¹⁹⁴ « *Le vocable de pirate sert d'épouvantail, il renvoie sur le même banc d'infamie l'adolescent qui télécharge une chanson au format MP3 et le propriétaire d'un atelier clandestin de duplication de disque dans une banlieue de Pékin. La lutte contre cette piraterie protéiforme est devenue l'argument-choc.* » Latrive, Florent. *Du bon usage de la piraterie. Culture libre, science ouverte*, Exil Essais, 2004

¹⁹⁵ *ibid*

¹⁹⁶ Benhamou, Françoise, et Farchy Joëlle. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

¹⁹⁷ « *Il ne suffit pas qu'une pratique soit massive pour être socialement acceptable : la conduite en état d'ivresse ne peut être justifiée au motif qu'elle est largement pratiquée. Mais à l'inverse, des pratiques sociales qui se multiplient ont à maintes reprises conduit le législateur et l'ensemble de la société à s'interroger sur le bien-fondé de textes pour parties inapplicables et sur les vertus des réactions strictement défensives.* » *ibid*

circulation des savoirs » par un « *renforcement de la protection accordée et un durcissement des lois anti-contrefaçon* »¹⁹⁸.

La piraterie numérique que constitue l'échange numérique gratuit, nous ne parlons pas ici de la vente commerciale de copies, est menée au nom de principes économiques face à la perte que les industries du disque estiment à des millions d'euros¹⁹⁹ et convint donc les gouvernements de durcir les principes juridiques de la propriété intellectuelle entraînant par cela un « *hold-up légal sur toutes les formes de copie, d'échange et de circulation des savoirs, menaçant la santé, la création, l'innovation, l'accès à la culture et à la connaissance.* »²⁰⁰

Pour autant, il est important de ne pas adopter que le point de vue dominant et médiatisé avec des sujets appelés « *Streaming, Pirates ... Peut-on encore vivre de sa musique ?* »²⁰¹ et voir du côté des partisans du peer-2-peer. En effet, des acteurs importants du secteur de la musique, artistes inclus, défendent de tels systèmes. Ainsi, en 2005, un Livre Blanc sur le P2P a vu la contribution de plusieurs acteurs du milieu afin de défendre et de mieux définir ce système. La Spedidam y a contribué appelant à une légalisation du P2P, qualifiant le politique répression mené jusqu'ici de « *désastreuse* » autant pour la musique qui est considérée comme un « *produit purement commercial* » et dans laquelle les artistes, interprètes du moins, « *ne se reconnaissent pas* ». Elle regrette également qu'il n'y ait aucune éducation pour les consommateurs les laissant dans « *l'ignorance des frontières* ». Elle appelle donc à mettre en place un dispositif législatif pour encadrer la pratique au lieu de l'interdire et afin de garantir un revenu aux artistes sans pour autant brider et criminaliser les utilisateurs. C'est d'ailleurs ce qui est défendu dans l'ouvrage du Mouvement Utopie²⁰², les communs n'entendent pas de ne pas rémunérer les artistes. La Spedidam parle donc d'une « *attitude répressive de l'industrie phonographique à l'encontre des consommateurs pour tenter d'entraver les échanges de musique entre particuliers* »²⁰³

Pour reprendre l'association Musique-libre.org. « *Sur le peer to peer (P2P), la position des auteurs est très claire : le P2P qui est une technologie consubstantielle à l'internet, légale en*

¹⁹⁸ Latrive, Florent. *Du bon usage de la piraterie. Culture libre, science ouverte*, Exil Essais, 2004

¹⁹⁹ Christensen Ralf, Johsen Andreas, *Good copy Bad Copy*, 2007 – disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ByY6j0qzOyM>

²⁰⁰ Latrive, Florent. *Du bon usage de la piraterie. Culture libre, science ouverte*, Exil Essais, 2004

²⁰¹ <https://www.franceculture.fr/emissions/le-billet-economique/plus-dure-la-vie-de-musicien>

²⁰² *supra*

²⁰³ Lioner Thoumyre, Spedidam. Pour une légalisation des échanges non commerciaux de contenus culturels sur internet rémunérant les ayants droit, *Libre Blanc du P2P*, 2005

elle-même, est un outil de diffusion et d'échange irremplaçable. Il est hors de question d'accepter la criminalisation d'un outil et de ses utilisateurs pour le bénéfice supposé de quelques-uns. S'il faut que les droits des auteurs soient respectés, il convient que les droits du public le soient également. Mettre entre quelques mains de nouveaux moyens de contrôle de l'accès ne saurait qu'entraîner plus de contrôle, moins de richesse et de diversité. Depuis qu'elles existent, les technologies d'échanges numériques ont permis une explosion de la dissémination des œuvres et la mise en place de relations fondamentalement nouvelles entre le public et les artistes. »²⁰⁴

De plus, la variété de l'offre permet également la découverte de nouveaux artistes ce qui n'aurait pas été possible, ou du moins pas à une telle échelle, par l'achat de disques. Il s'agit donc de saisir les faits érigés comme problèmes publics par l'agenda gouvernemental et la justice pour en exploiter les avantages. Aujourd'hui des initiatives sont mises en place et les artistes y adhèrent au lieu de prendre le parti de la criminalisation de leurs fans. Ces initiatives sont d'abord citoyennes, elles viennent des utilisateurs qui tentent de changer la législation et l'utiliser à leur avantage au nom d'une culture libre.

« Tandis que des armées de juristes s'interrogent sur la manière de pouvoir 'vendre des idées', une rumeur s'élève laissant entendre qu'elles doivent être libres comme l'eau, libres comme l'air, libre comme la connaissance. »²⁰⁵

B) Le choix du partage légal : de la culture libre au Creative Commons pour une éducation numérique des auteurs et utilisateurs

1. Les gauches d'auteur : la culture libre ascendante

Face au verrouillage juridique de plus en plus important de la propriété intellectuelle, le mouvement du « libre » s'est d'abord développé avec les logiciels libres. Ainsi, le code source de ces logiciels est mis à disposition publiquement et peut donc être librement réutilisé, on parle d' « open source ». Il ne faut pas confondre avec les logiciels gratuits qui ne

²⁰⁴ Association Musique-libre.org. Le P2P : à la recherche d'un équilibre entre les ayants droits et le public, *Livre blanc sur le P2P*, 2005

²⁰⁵ Blondeau, Olivier. *Libres enfants du savoir numérique. Une anthologie du "Libre"*. Editions de l'Éclat, 2000

sont pas « libres » tant que leur code source n'est pas public. C'est sur ce principe que s'est développé le mouvement des « copyleft » qui utilise le droit de la propriété intellectuelle mais à l'inverse de la logique répandue. Aussi, il y a bien un titulaire du copyright mais il utilise ce monopole juridique afin de mettre à disposition et autoriser non interdire. Richard Stallman a initié ce mouvement pour ne pas « rompre la solidarité avec les autres utilisateurs. »²⁰⁶ Sa position ²⁰⁷ rappelle l'utilité sociale des œuvres prônée Bentham.

Pour Stallman, il faut favoriser la contribution sociale et la création ne suffit pas si ce n'est pas la finalité. Si le créateur impose une limitation à son programme cela s'apparente, pour lui, à de la destruction car « ces restrictions réduisent l'utilité du programme. Ce qui à son tour réduit la richesse apportée par ce programme à l'humanité. », en effet il insiste sur un point qui nous semble central : « le désir d'être récompensé pour sa création ne justifie pas que l'on prive le monde en général de toute ou partie de cette créativité »²⁰⁸.

Ici Stallman veut donner accès la connaissance et invite à la participation des utilisateurs qui à leur tour peuvent devenir auteur. Libre ne veut pas dire gratuit puisqu'une exploitation commerciale peut être mise en place sous condition dans le domaine du libre. Néanmoins, le principe est de ne pas brider les utilisateurs tant qu'il n'y a pas d'exploitation commerciale donc l'accès est souvent gratuit pour permettre aux utilisateurs de tous apporter une pierre à l'édifice s'ils le veulent. C'est ce que Lawrence Lessig, avocat américain, qui a transposé cette notion aux œuvres artistiques et littéraires appelle le « read/write » culture, c'est ce que nous offre le numérique, le web 2.0, l'opportunité d'être autant lecteurs qu'auteurs.

Les logiciels libres sont aujourd'hui très reconnus pour leur efficacité et a permis au grand public de mieux appréhender et de faire confiance à cette culture libre, débarrassée d'idées reçues sur ce mouvement – idées reçues déconstruites dans le livre du mouvement Utopia²⁰⁹. Ces logiciels constituent un « paradoxe pour l'analyse économique »²¹⁰ puisque les utilisateurs-programmeurs participent gratuitement sans aucune rétribution monétaire mais

²⁰⁶ Stalman, Richard. « Le manifeste GNU », *Libres enfants du savoir numérique. Une anthologie du "Libre"*. Editions de l'Éclat, 2000, pp. 221-242.

²⁰⁷ « Quand le choix de limiter est délibéré, les conséquences néfastes qui en découlent sont de la destruction délibérée. La raison pour laquelle un bon citoyen ne doit pas utiliser de telles méthodes destructrices pour augmenter sa richesse personnelle est que si tout le monde faisait de même, il y aurait un appauvrissement général dû à la destruction mutuelle » Stalman, Richard. « Le manifeste GNU », *Libres enfants du savoir numérique. Une anthologie du "Libre"*. Editions de l'Éclat, 2000, pp. 221-242.

²⁰⁸ Stalman, Richard. « Le manifeste GNU », *Libres enfants du savoir numérique. Une anthologie du "Libre"*. Editions de l'Éclat, 2000, pp. 221-242.

²⁰⁹ *Supra*

²¹⁰ Benhamou, Françoise, et Farchy Joëlle. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

il ne faut pas oublier les rémunérations symboliques comme la réputation, la fierté de participer et d'échanger au sein d'une communauté ²¹¹.

Être reconnu par ses pairs est une motivation qui justifie cette participation et c'est aussi une des raisons qui poussent les artistes à embrasser cette culture libre. Si les programmeurs participants à des logiciels libres bénéficient par la suite d'appel du pied de société d'information, les artistes peuvent aussi profiter d'externalité de réseau et d'effet d'exposition en rejoignant le mouvement du libre ²¹², le *frustus* n'est pas qu'une mesure pécuniaire : « *la rétribution y est tout aussi symbolique et sociale, que financière* » ²¹³.

D'après le Syndicat National de l'édition phonographique en 2002 : les téléchargements conduisent à des achats dans certains cas et au regard des chiffres, ils ne blessent pas tant l'industrie du disque puisque : 39% des utilisateurs de services P2P achètent moins de disque qu'avant, 12% en achètent davantage et 48% tout autant ²¹⁴. Ainsi, l'effet d'exposition permet de se familiariser avec la copie jusqu'ici inconnue et donc conduire à l'achat ²¹⁵. Pouvoir profiter de musique libre permet donc la découverte de nouveaux artistes qui n'aurait pas été possible autrement et donc conduire à un achat qui n'aurait eu lieu autrement.

Ce n'est donc pas seulement une forme de militantisme, certains reconnaissent même le côté « pratique » de la musique libre : « *Moi je fais ça aussi parce que c'est pratique, le côté open t'as pas envie de t'emmerder, t'as envie de faire de la musique et de la diffuser, t'as pas envie de te faire chier avec 15 000 intermédiaires et des histoires de droit et de machin, c'est aussi pour ça que pas mal d'artistes ne sortent pas leurs travaux.* » rapport un artiste du netlabel Da Heart it ! Records²¹⁶.

Le droit d'auteur peut donc également être dissuasif et défavoriser la création par peur de rentrer dans un système administratif trop compliqué pour l'artiste qui préférera créer hors des circuits légaux. En adoptant le raisonnement inverse, l'absence de droit d'auteur et/ou de copyright ne dissuade pas la création artistique comme c'est le cas au Nigeria avec

²¹¹ Himanen P., *L'éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*, Paris, Exils, 2001

²¹² Liebowitz Stanley, « Economists' topsy-turvy view of piracy », *Review of Economic Research on Copyright Issues*, vol. 2, n° 1, 2005, p. 5-17.

²¹³ Latrive, Florent. *Du bon usage de la piraterie. Culture libre, science ouverte*, Exil Essais, 2004

²¹⁴ *ibid*

²¹⁵ Martikainen E. « Does file-sharing reduce DVD sales ? », *Working Paper*, University of Turku, 2011

²¹⁶ Sidabitball dans Netlbael & Free Culture, reportage en ligne de Maxparasite, disponible :

https://www.youtube.com/watch?v=e8UoUJha3zw&list=PLgpmTifGJBQGP_JLT572YE7wV1gWTEpN

Nollywood devenu premier production de films au monde, devant les États-Unis, alors qu'il n'existe aucune manière de protéger les créations des auteurs, artistes ²¹⁷.

Aussi, Lawrence Lessig a voulu offrir une alternative juridique légale permettant aux artistes de partager librement les œuvres tout en offrant la possibilité d'encadrer l'utilisation en étant faite.

2. Les licences Creative Commons et la « réappropriation de la gestion des droits d'auteur »²¹⁸

Les licences Creative Commons visent à garantir un équilibre nouveau dans le cadre juridique traditionnel. Les créations sous Creative Commons permettent de constituer un « *fonds commun numérique vaste et en expansion* » pouvant être « *copiés, distribués, modifiés, remixés, et adapté, le tout dans le cadre des lois sur le droit d'auteur* » ²¹⁹. Différentes formes de licences ont été créées afin de permettre une multitude d'usage selon l'envie du créateur concerné. Il peut donc conserver ses droits, soit ne pas les céder à un tiers pour éviter qu'il ne se les approprie selon la même logique que le copyleft de Richard Stallman. Par ces licences, l'auteur peut autoriser plusieurs formes d'utilisation de ses œuvres aux utilisateurs. Le système offre différentes « couches » de licences, c'est-à-dire qu'il se rend accessible au grand public avec un résumé explicatif de chaque forme de licence, un texte adapté aux codes juridiques et une couche que reconnaît les logiciels pour un usage facilité en ligne. Il existe différentes licences en fonction des conditions diffusion, de partage, de modification, d'utilisation voulues par l'auteur ²²⁰.

Les licences Creative Commons permettent donc redéfinir le périmètre du droit d'auteur, le protéger sans brider la création artistique et son partage. Cela permet d'aborder le téléchargement d'un autre point de vue que la pénalisation, quel intérêt de télécharger illégalement lorsque ce téléchargement gratuit est légal et profite autant à l'artiste qu'à l'utilisateur ? Dès lors, personne ne peut se faire de l'argent « sur le dos » de l'artiste.

²¹⁷ Christensen Ralf, Johsen Adreas, *Good copy Bad Copy*, 2007 – disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ByY6j0qzOyM>

²¹⁸ Bataille Pierre, Perrenoud Marc. Comment vivre de la musique à l'heure de la crise du disque ? Le cas des musiciens ordinaires de Suisse romande, Smart, 27/12/2016. Disponible en ligne : <https://smartbe.be/wp-content/uploads/2016/12/11-musique.pdf>

²¹⁹ <https://www.creativecommons.fr/>

²²⁰ Annexe 7 : les différentes formes de licences Creative Commons

Cela se distingue sensiblement du système de P2P mais permet de ré-intégrer le consentement de l'auteur dans cet échange. De telles initiatives vont de pair vers une éducation des utilisateurs. C'est un questionnement présent depuis le milieu des années 1990 lorsque Thomas Dreier parlait d' « *éduquer les utilisateurs, malgré des possibilités techniques toujours plus grandes, pour qu'ils usent du matériel créatif avec une certaine conscience culturelle.* »²²¹

Ce n'est donc pas une conception nouvelle²²² et bien que la législation ait pris le chemin de la pénalisation d'autres possibilités sont offertes. Nous prenons le parti de Richard Stalman lorsqu'il écrit : « *En d'autres termes, la 'perte' est une conséquence du système légal en vigueur ; elle n'est pas inhérente à la reproduction elle-même. La reproduction en soi ne lèse personne.* »²²³ et nous rajouterons que celle-ci représente un manque à gagner qu'il faut prendre en compte²²⁴. Les musiciens « ordinaires » semblent prêts à prendre ce chemin de la culture libre mais les majors semblent plus sceptiques puisque cela constitue une perte de revenu. Pour autant, il y a bien des intermédiaires de la musique qui militent pour la culture libre.

Ces licences permettent donc à d'autres intermédiaires de la culture d'encourager la création à travers ce biais. Ainsi, des plateformes proposent du streaming et du téléchargement de musique libre. Dogmazic est un exemple de plateforme d'écoute et de téléchargement de musique libre qui a été créé avant l'apparition des Creative Commons. Dès 2004, l'association Musique Libre ! lance donc ce concept et propose au label de partager librement leurs catalogues par leur plateforme. Fin 2011, la plateforme compte plus de 50 000 morceaux de plus de 4400 groupes et 325 labels sous 35 licences différentes.

²²¹ Dreier Thomas. *L'analogie, le digital et le droit d'auteur*, Mélanges Françon, Dalloz, 1995

²²² « *La culture numérique a favorisé ces nouvelles façons de s'organiser et de créer des ressources. Mais ne nous y trompons pas : le bien commun n'est pas une idée nouvelle. Certaines prud'homies de pêcheurs au Moyen Âge qui géraient les ressources halieutiques en Méditerranée ont résisté aux répartitions par quotas calculées par l'Union européenne parce qu'elles étaient souvent plus efficaces. C'est le même phénomène d'auto-organisation que l'on observe sur le Web.* » Bourcier Danièle. Quand le droit d'auteur résiste au bien commun. L'Humanité, 03/02/15. Disponible en ligne : <https://www.humanite.fr/quand-le-droit-dauteur-resiste-au-bien-commun-564373>

²²³ Stalman, Richard. « Copyright : le public doit avoir le dernier mot », *Libres enfants du savoir numérique. Une anthologie du "Libre"*. Editions de l'Éclat, 2000, pp. 243-254.

²²⁴ « *La Noosphère est en passe de concurrencer le marché sur son propre terrain : celui de la rentabilité et de l'efficacité.* » Blondeau, Olivier. « Introduction », *Libres enfants du savoir numérique. Une anthologie du "Libre"*. Editions de l'Éclat, 2000, pp. 215-220.

Parmi ces licences existe la WTFPL²²⁵ licence qui est un autre modèle de copyleft puisqu'elle permet la totale redistribution, modification, exploitation de l'œuvre, c'est une sorte de licence de domaine public.

L'association est présente lors de divers événements soutenant la culture libre et aide à comprendre comment s'organise la musique libre dans des situations juridiques spécifiques et notamment comment celle-ci fonctionne et interagit avec la Sacem²²⁶.

3. A la page avec les sociétés de gestion

Joëlle Farchy, dans un rapport pour le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique, notait que les sociétés de gestion collective ont « *pour la plupart, manifesté de fortes réticences face à l'émergence de licences libres invitant parfois leurs membres à choisir entre le recours à ces licences et l'appartenance à leur société.* »²²⁷

En effet, le mouvement pour la culture libre et les Creative Commons sont mal vu des sociétés de gestion collective telle que la Sacem puisque la base de fonctionnement de celles-ci repose sur l'exploitation commerciale des œuvres des artistes.

Néanmoins le circuit classique de la gestion collective commence à prendre en compte et cohabiter avec ce mouvement. Ainsi, en 2012, la Sacem et Creative Commons signent un accord permettant aux sociétaires de la Sacem d'utiliser ces licences. Cette utilisation reste pour autant très restrictive puisqu'elle n'est tolérée que pour des diffusions à des fins non-commerciales et il ressort que la « *notion d'exploitation commerciale retenue par la Sacem est particulièrement large : l'utilisation d'une œuvre musicale par un site internet sur lequel figurent des bandeaux publicitaires est considérée comme commerciale.* »

L'association Musique-libre.org et les artistes présents sur sa plateforme regrettent une méconnaissance du numérique et des modes de production alternatifs de musique, de la Sacem²²⁸.

²²⁵ « *Do What The Fuck You Want to Public License* » (littéralement, « Licence publique Foutez-en ce que vous voulez »)

²²⁶ <http://musique-libre.org/doc/diffusion-de-musiques-libres-dans-un-lieu/>

²²⁷ De La Taille Marie et Farchy Joëlle - Rapport de mission pour le CSPLA – Les licences libres dans le secteur culturel, 12/2017, disponible en ligne <https://cdn2.nextinpact.com/medias/rapport-licences-libres.pdf>

²²⁸ « *La Sacem reste incapable de véritablement gérer les droits d'auteurs liés à Internet (...) Il y a de la part de la SACEM une méconnaissance évidente des modes de fonctionnement alternatifs, comme les micro-labels ou l'auto-production* » <http://www.pourparlers.eu/2018/01/dogmazic-sacem-jeu-set-match/>

Pourtant, il est plus que nécessaire aujourd'hui de prendre conscience des changements, des manières de produire, d'être artiste(s) et utilisateurs de musique. Il est important que cette prise de conscience ne marque pas encore plus de pénalisation mais plutôt une démarche compréhensive des revendications du libre et du partage.

III) Une évolution de la conception de l'artiste et une nécessaire prise en compte du législateur

La musique libre promeut non seulement la fin des entraves pour la circulation de musique mais également la création à partir de l'œuvre libre. C'est ce qu'expliquait Richard Stallman à propos des logiciels libres : les utilisateurs peuvent à leur tour devenir auteur et, par ce mouvement, nous favorisons la création et le progrès. C'est également ce que Lawrence Lessig qualifie de « read/write » culture dans sa conférence à Ted Talks. Il dit vouloir faire revivre cette forme de culture et non pas la criminaliser. C'est la manière dont « *nos enfants parlent, pensent, sont* » grâce aux nouveaux usages que permettent le numérique et l'environnement technologique dans lequel ils sont nés. Il prône une écologie du contenu libre ou du moins du « plus libre » contre ce qu'il qualifie d'un extrémisme des deux côtés face au conflit loi/technologie²²⁹.

A) Des œuvres transformatives et multiformes : des nouvelles manières de produire par la read/write culture

Si ce mouvement d'inspiration par les pairs et les œuvres préexistantes a toujours existé, internet illustre et renforce le caractère transformatif et multiforme des œuvres de l'esprit. Le remix (dont nous aborderons deux techniques : le sampling et le mashup) est un parfait exemple de cette « read/write » culture et le législateur doit prendre en compte ce changement de paradigme dans la création artistique et le statut de l'artiste.

1. De la naissance du remix à sa criminalisation

Pour le juriste Jean Vincent le remix est « *la version modifiée d'un phonogramme, à l'aide de techniques d'édition audio généralement utilisées par le DJ. Une version remix est souvent d'un genre musical différent de l'original et peut réunir à la fois des séquences préexistantes modifiées et de nouvelles séquences fixées spécialement* »²³⁰

Parmi ces techniques de remix, nous nous intéressons au sampling. Cette pratique « *consiste à traiter un enregistrement numérique, découpé en de très courts extraits composés*

²²⁹ « Larry Lessig affirme que la loi asphyxie la créativité », Ted Talks, 2007. Disponible en ligne : https://www.ted.com/talks/larry_lessig_says_the_law_is_strangling_creativity?language=fr

²³⁰ Vincent, Jean. Droits Voisins du droit d'auteur – Droits des producteurs de phonogrammes, *Juris-classeur droits voisins*, 2011, n°1440, n°19.

de sons différents, pour en modifier les données obtenues en en modifiant les paramètres »²³¹. Falk Schacht, journaliste allemand, qualifie l'art du sampling comme « *une déclaration d'amour musical* »²³². C'est une pratique importante dans la culture musicale notamment puisque comme disait Alain Imbaut dans une conférence pour l'ENS : sans partage, les pratiques meurent²³³.

La pratique du sample ou échantillonnage se propage dans les années 1980 lorsque des instruments de musique numériques, les échantillonneurs, se répandent avec la musique hip hop. En effet, le hip hop est né d'héritages musicaux de la soul et du funk lors des soirées organisées par Kool Herc dans le Bronx des années 1970. Les premiers DJs ont commencé à jouer sur les vieux vinyles de leur famille en développant de nouvelles techniques musicales comme le scratching né avec Grand Master Flash qui commence également à utiliser les boucles musicales de manière manuelle avec les vinyles. Des MCs²³⁴ ont commencé à rapper par-dessus ces musiques, reprenant chacun des phrases rythmées des uns et des autres et le rap est né. Toutes les pratiques musicales du hip-hop, autant au niveau de la musique que des paroles, sont nées sur le sampling et cela ne posait pas de problème.

L'avocat Pierre Lautier, interrogé par le webzine Konbini, estime qu'« *avec la naissance du hip-hop, il y a eu une transmission entre générations du patrimoine de la musique noire américaine, avec une tolérance de fait* »²³⁵. Ainsi, le sample permet de reprendre des styles de musique que le public ne connaîtrait peut-être pas autrement et en faire quelque chose de nouveaux avec les influences actuelles. C'est également ce que dit Marc Ronson, DJ, dans son intervention sur Ted Talk : « *Ils faisaient du sampling avec ces disques parce que quelque chose dans cette musique leur parlait, et leur donnait l'envie de plonger dans le récit de cette musique. Ils l'ont entendue, ils ont voulu en faire partie, et ils avaient la technologie pour cela. Un peu comme les Delta Blues ont gratté la guitare avec les Stones, les Beatles et Clapton, quand ils ont voulu s'approprier la musique avec les outils de*

²³¹ Lucas, André. Droit d'auteur et numérique, *Litec* 1998, n°318, p 162

²³² Gottfried Gideon. Le sampling : art ou crime ? *IMusician*. Disponible en ligne : <https://www.imusiciandigital.com/fr/le-sampling-art-ou-crime/>

²³³ Imbaut Alain, Musique libre et culture libre, conférence lors de l'install Party 2016 du Cr@ns à l'ENS Cachan, disponible en ligne : <https://video.crans.org/media/musique-libre-par-alain-imbaut>

²³⁴ Master of Ceremony, équivalent du chanteur dans le milieu du rap.

²³⁵ Fiancette Chloé. Le sample, du collage underground à la pratique institutionnalisée. *Les Inrocks*. 18/06/16. Disponible en ligne : <https://www.lesinrocks.com/2016/06/18/musique/sample-collage-underground-a-pratique-institutionnalisee-11846770/>

l'époque. Vous savez, en musique, on choisit un morceau qu'on aime et on construit sur cela. » Il prend l'exemple de la chanson « La Di Da Di » de Slick Rick et Doug E. Fresh de 1984. Samplée près de 550 en 2014, elle est l'une des musiques les plus samplées de tous les temps. Elle a été utilisée par des multiples artistes aux influences totalement différentes. On la retrouve dans des chansons de Snoop Doggy Dogg ou encore Notorious B.I.G et plus récemment Miley Cyrus, qui n'était même pas née à la sortie de l'originale, ré-interprète cette chanson et l'a « *traduite pour une toute nouvelle génération qui va probablement se l'approprier* » pour le producteur de musique électronique Marc Ronson. Pour l'artiste Panda Dub, qui se dit faire partie de la « génération internet », c'est grâce à la musique libre qu'il en arrivait là où il en est aujourd'hui et va faire des concerts à Mexico ou au Canada. Il ne renie pas le disque mais n'a pas besoin d'une maison de disque ou d'une boîte de production pour construire son projet, seulement de internet, MAO, Soundcloud et Facebook²³⁶.

Le sample est ainsi très présent dans la musique d'aujourd'hui et ce particulièrement depuis les années 1980²³⁷. Pourtant, il a des difficultés à se faire accepter et selon les milieux concernés, il a longtemps été vu d'un très mauvais œil. Aussi, le Comité des Grammy, jusqu'à 2014, refusait la nomination de musiques, dans des catégories hors hip-hop, qui présentaient des traces de chansons pré-écrites ou préexistantes. En cela, les Grammy, une instance de légitimité importante de la musique aux États-Unis, lui refusait une existence acceptée et acceptable. Pour le créateur du site Samples.fr, également interviewé par Konbini, Yann, « *les artistes voient ça comme un hommage, mais les maisons de disques et les ayants droits de ces artistes ne l'entendent pas de la même façon !* »²³⁸. En effet, le fonctionnement actuel du droit d'auteur et de l'industrie du disque ne rend pas cette pratique facile et rend ses pratiquants, encore une fois, pirates. C'est ce que critique le DJ Girl Talk dans le documentaire « Good Copy Bad Copy » : « *Why go after someone who is clearly just trying to do some music ?* ». Certains des groupes les plus connus d'aujourd'hui ne le seraient pas sans sample ²³⁹.

En effet, sans le mouvement libre, il est compliqué pour un musicien de sampler légalement quoique ce soit. Il n'existe pas d'exception du droit d'auteur au nom de cette

²³⁶ Kolle-Bolle. Interview Panda Dub. Transbordeur. Disponible en ligne : <http://www.transbordeur.fr/blog-saison-2015-2016/interview-panda-dub/>

²³⁷ Bien que l'on puisse étudier l'histoire du sample, sans l'aspect technique des échantillonneurs, qui est bien plus vieille que le phénomène technique.

²³⁸ Fiancette Chloé. Le sample, du collage underground à la pratique institutionnalisée. Les Inrocks. 18/06/16. Disponible en ligne : <https://www.lesinrocks.com/2016/06/18/musique/sample-collage-underground-a-pratique-institutionnalisee-11846770/>

²³⁹ <http://www.topito.com/top-samples-justice>

création culturelle, preuve d'une certaine inadaptation qui bride la création au nom de sa protection. Pour pouvoir remixer un morceau, un artiste doit obtenir l'autorisation de tous les titulaires des droits des œuvres utilisées. Si les auteurs peuvent accepter, il reste les artistes-interprètes, les éditeurs et producteurs à convaincre en suite, c'est le cas également pour la reprise de chansons ²⁴⁰ où les autorisations peuvent poser des difficultés comme Joey Starr qui n'a pas eu l'autorisation des ayants droit pour reprendre des chansons de l'artiste George Brassens ou Shaka Ponk qui n'a pas pu sortir de reprise de De La Soul car ils ont seulement eu l'accord de sept ayants-droits sur les huit au total.

Le remixeur ne bénéficie pas de protection pour ses œuvres du « *simple fait de leurs créations* »²⁴¹, et risque plutôt des sanctions pour son apport culturel. Face à ces démarches de demandes de droit longues et compliquées pour quelques secondes de sons, certains préfèrent s'en passer. De plus, la technologie accélère les étapes entre la création et la diffusion, certains créateurs n'ont même pas eu le temps de se poser la question qu'il relayait déjà la composition sur les réseaux sociaux. Aussi, à l'image de Led Zeppelin qui a repris de nombreuses œuvres pour les retranscrire dans son style heavy sans demander d'autorisations, de nombreux sons connus et reconnus d'aujourd'hui sont passés outre les autorisations mais les sanctions ne les ont pas oubliés.

C'est le cas pour Wax Tailor qui ne touche aucun droit pour la reprise de *I'm Feeling good* de Nina Simone et c'est le producteur original qui touche des droits à sa place. C'est exactement le même cas pour The Verve et *Bitter Sweet Symphony* qui a perdu les droits d'auteur de cette chanson au profit de Mick Jagger et Keith Richards pour avoir sampler leur mélodie du titre *The last time*. Si les problèmes sont moins fréquents dans des styles de musique électronique, moins grand public et plus tolérants de ces pratiques, personne n'est à l'abri. Par exemple, Baaer est le DJ à l'origine de la musique du *Harlem Shake* et malgré tout le succès de cette musique, il n'a toujours aucun droit depuis cette création. Cela est dû à deux procès avec les labels ayant des droits sur la phrase du début « *con las terroristas* » issus d'une chanson de Hector Delgado et du « *Do the Harlem Shake* », phrase attribuée à un rappeur du nom de Jayson Musson. Le DJ n'avait pas pensé essayer d'obtenir le droit sur ces samples car il était « dans [sa] putain de chambre »²⁴².

²⁴⁰ Que l'on utilise comme exemple ici puisque cela constitue une ré-appropriation de l'œuvre au même titre que les techniques de remix

²⁴¹ Article L.111-1 du Code de la Propriété Intellectuelle

²⁴² *Supra* 238

En France, un sample peut vous coûter trois ans d'emprisonnement et 300 000€ d'amende selon le code de la propriété intellectuelle²⁴³. Des sanctions qui semblent disproportionnées pour un remix qui peut être effectué avec si peu de moyen, mais sans consentement de l'auteur, c'est une action « *illicite* »²⁴⁴ considérée comme un « *délit de contrefaçon* »²⁴⁵ bien que cela semble plus relever du crime aux vues des sanctions.

Si certains camouflent leurs samples²⁴⁶ afin de ne pas pouvoir être inquiétée des sanctions, d'autres assument pleinement cet usage. C'est le cas des mashup et plus encore du mouvement du bootleg.

2. Une prise de position contestatrice : les bootlegs

Le mashup consiste à mélanger des pistes ensemble, ça peut être deux pistes comme le Grey album de DJ Mouse qui a mélangé les Beatles et Jay-Z ou plusieurs comme le jeune artiste français et maintenant riche producteur international,²⁴⁷ Madeon, qui s'est fait connaître avec le mashup de 39 sons reconnus à l'âge de 17 ans.

Le bootleg est un mashup engagé de notre point de vue. En effet, si bootleg définit également un enregistrement de concerts redistribués et donc illégal, pour les DJ il signifie également mashup illégal. L'emploi du mot bootleg pour un DJ montre qu'il assume de ne pas avoir eu d'accord. DJ Zébra fait partie de ce mouvement pour lui c'est un « *principe de re-création qui fait partie de la culture populaire depuis la nuit des temps* »²⁴⁸. Le bootleg

²⁴³ Article L335-2-1 de la CPI

²⁴⁴ "Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite. Il en est de même pour la traduction, l'adaptation ou la transformation, l'arrangement ou la reproduction par un art ou un procédé quelconque." (Art. L. 122-4 du Code de la propriété intellectuelle)

²⁴⁵ Et en application de l'article L335-3 du CPI, "*est un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi*".

²⁴⁶ "*C'est un jeu*", témoigne un producteur de musique électronique français. Selon lui, "*DJ Shadow ou Amon Tobin utilisent jusqu'à une centaine de samples par morceau, presque méconnaissables. Le but est de créer des choses nouvelles tout en détournant les samples dans un but artistique et aussi pour camoufler leurs sources. S'ils avaient dû tout déclarer, ils seraient pauvres.*" Preuve à demi-mot qu'une autorisation va rarement sans contrepartie financière pour l'auteur original. "*C'est du biz, donc tout se négocie*", prend-il soin de préciser. Chapuis Théo. Sampling et droits d'auteur. Les Inrocks. 2013. Disponible en ligne : <http://www.konbini.com/fr/entertainment-2/sampling-et-droits-dauteur/>

²⁴⁷ A l'âge de 24 ans.

²⁴⁸ DJ Zebra lors de La conférence de l'IRMA, « Droit d'auteur et liberté de création : quel équilibre trouver pour le spectacle vivant ? » à Paris, le 13 novembre 2017

signifie la transgression, le mélange, le détournement où la démarche est plus importante que le produit.

Tant qu'il n'y a pas de commercialisation, il n'y a pas de vrai risque de l'industrie du disque selon lui puisque ça ne génère pas d'argent et donc n'intéresse pas les intermédiaires du disque. Ses arguments reposent donc sur le fait qu'au niveau économique, il n'y a aucune commercialisation donc il ne fait pas d'argent sur le travail de quelqu'un d'autre et éthiquement, « rien n'est sacré ». Il met ses créations sous licence libre puisqu'il va « *puiser dans le pot commun [il] trouve ça normal que [ses] propres créations retournent dans le pot commun.* » C'est seulement une interprétation personnelle et une réappropriation de l'œuvre, selon lui le droit d'auteur ne devrait restreindre les artistes que dans l'optique d'un usage commercial. Il nous apprend qu'en 2002 ou 2003, tous les artistes français pratiquant le bootleg se sont mis d'accord pour ne pas commercialiser leurs mashup puisque cela reviendrait à discréditer leur démarche.

Pour autant, des principes encadrent la commercialisation d'œuvres transformatives telles que les mashup et les œuvres utilisant des samples. La Sacem accorde une place en son sein aux DJ depuis avril 1997. Elle est la première société d'auteurs à créer un statut pour les créations des DJ compositeurs. Pour autant, elle les considère comme remixeurs, des arrangeurs qui touchent 1/12 des droits d'auteur lors d'exécution publique. De plus, une des conditions pour être accepté est de jouer dans des festivals ou clubs, ce qui ne prend pas en compte internet comme biais de diffusion important pour les DJ en premier lieu. Ce manque de reconnaissance et de prise en compte de la réalité de leurs pratiques semble absurde lorsque l'on prend l'exemple de DJ comme David Guetta et Bob Sinclar qui rapportent depuis 2007-2008, le plus de droits à la Sacem. Ainsi, avec son titre « Love is gone », David Guetta fut l'artiste ayant généré le plus de droits d'auteur en France en 2007 mais n'en aura touché qu'1/12^{ème}.

Il existe donc une concurrence des auteurs dans ces adaptations, au profit de l'auteur de l'œuvre préexistante même lorsqu'il est question de l'œuvre dérivée²⁴⁹. Il existe une sorte de tutelle dans cette conception qui sème les « *germe de la discorde* » pour l'avocat spécialisé en propriété intellectuelle, Christophe Caron²⁵⁰.

²⁴⁹ L'article L.113-4 qui affirme « que l'œuvre composite est la propriété de l'auteur qui l'a réalisée...sous réserve des droits de l'auteur de l'œuvre préexistante ».

²⁵⁰ Caron Christophe. *Droit d'auteur et droits voisins*, LexisNexis, 2013

Nous ne pouvons pas nier des avancées dans la reconnaissance de ces pratiques numériques comme la nouvelle catégorie de la Sacem ou encore la jurisprudence. En effet, aux États-Unis, la Cour avait qualifié le sampling non-autorisé de « contrefaçon » en 1991 (Grand Upright Music Ltd c. Warner Bros. Records Inc.) mais en 2016, une décision rendue après une attaque de Madonna, a statué que dès lors que le grand public ne peut détecter l'origine du sample, l'auteur original ne peut réclamer de droit sur cette nouvelle œuvre. Ici, le public et la création sont privilégiés face à la propriété²⁵¹.

Il est vrai que l'indépendance de l'artiste de l'œuvre dérivée entend forcément un renouvellement des concepts de propriété intellectuelle et de droit d'auteur tel qu'ils sont appréhendés aujourd'hui et c'est ce qui pose problème. Pour autant, la loi française ne reconnaît pas directement le sample, le Code de la Propriété Intellectuelle ne le nomme pas directement, même par une traduction équivalente française. Néanmoins, à notre sens, il faut aller plus loin, au lieu de créer de nouvelles exceptions²⁵² dans le droit d'auteur, il est temps de remettre en question la conception romantique de la loi.

B) Tous sur les épaules des géants : en finir avec la conception romantique de l'auteur

Les nouvelles possibilités du numérique nous invitent à nous départir de la conception romantique de l'artiste afin de mieux appréhender la situation actuelle de la création musicale. Il ne faut pas pour autant penser que cette critique est récente et que nous sommes démunis face aux changements du numérique que personne ne pouvait prévoir. Le terreau dans lequel se sont construits ces critiques est présent depuis longtemps, Proudhon le faisait déjà remarquer avant les premiers articles d'intellectuels actuels se questionnant à ce même propos.

1. Les limites de cette conception face aux productions artistiques actuelles

Pour autant, il nous fait admettre que la diversité des auteurs est encore plus nette et les œuvres sont de plus en plus transformatives et multiformes. Nous devons refuser la vision de

²⁵¹ Site internet : <https://www.murielle-cahen.com/publications/sample.asp>

²⁵² Supra C) sur le juridique

l'auteur illuminé par l'inspiration et le talent que le ciel lui a accordé. Il serait hypocrite pour tout artiste de dire qu'il crée, tel coupé du reste du monde, l'inspiration n'est pas divine. La production musicale est un travail d'une part, et surtout un travail collectif. Les DJs sont une parfaite illustration de cette musique collective. La difficile adaptation du droit et des sociétés de gestion, face au travail de ces créateurs, prouve donc que la construction juridique n'a jamais pris le travail artistique comme un travail artistique collectif. C'est par l'ambiguïté de sa nature que le remix pose problème, allant jusqu'à des contestations sur sa qualité d'œuvre de l'esprit. Le droit est aujourd'hui inadapté à reconnaître ces œuvres comme telle, celles-ci sont parfois qualifiées de plagiat, la frontière est rendue floue, et de cela découle des interdictions voire du vol de la part des tribunaux qui interdisent les œuvres d'artistes.

Un premier pas est d'aujourd'hui considérer comme instruments de musique les technologies numériques permettant d'enregistrer et de reproduire des sons. Pour le juriste français Bernard Edelman, il faut une définition universelle de l'instrument comme « *générateur de sons* »²⁵³. La musique électronique est généralement délégitimée par des argumentaires qui refusent de la considérer comme de la musique, au sens noble du terme, puisque n'utilisant pas d'instruments. La qualification même de Disc-Jockey, comme simple animateur n'alignant que des œuvres qu'il n'a pas produit nuit, à cette légitimité. Aussi, pour le juriste André Bertrand « *les techniques d'enregistrement sont aujourd'hui des techniques de création* »²⁵⁴ et la loi doit le reconnaître, les juristes doivent reconnaître ce changement. Comme le souligne le journaliste Philippe Azoury, « *le fait (...) de mixer et de remixer a rendu obsolète la frontière entre l'œuvre et celui qui l'écoute ou la contemple, élevant l'emprunt au rang d'un geste artistique de haut vol* »²⁵⁵.

Cette possibilité de changement est mal acceptée puisque toute la légitimité de la propriété intellectuelle repose sur l'idée de l'originalité de l'œuvre qui est liée indéfectiblement à la personnalité de son créateur²⁵⁶. Les textes juridiques contribuent donc de cette vision romantique de l'artiste de laquelle il convient, encore une fois, de se détacher. Il faut d'ailleurs noter qu'il n'existe pas de véritable définition juridique de l'originalité de l'œuvre. Si nous ne plaidons pas contre la reconnaissance de la paternité de l'artiste sur son

²⁵³ Edelman Bernard, La Cour de Paris se met à l'heure de la musique électroacoustique Recueil Dalloz - 2007 p. 2653, n°5.

²⁵⁴ Bertrand André. La musique et le droit, de Bach à Internet, Litec, 2002, n°49.

²⁵⁵ Azoury Philippe), Tout se simplifie : Libération 15 mai 2000, p13. http://next.libération.fr/culture/2000/05/15/tout-se-simplifie_326708

²⁵⁶ Piriou, Florence-Marie. « Légitimité de l'auteur à la propriété intellectuelle », *Diogène*, vol. 196, no. 4, 2001, pp. 119-143.

œuvre, il faut modérer l'idée d'unicité et d'originalité pour garantir un équilibre à la création et la protection.

Dès les années 1990 Ram Samudrala, un professeur américain, prévoyait les défis auxquels allaient se confronter les législateurs²⁵⁷. Il admet que chaque œuvre « est fondée sur une œuvre fondée sur une œuvre fondée sur œuvre... », lui-même disait avoir conscience de « *créer en montant sur les épaules de géants qui sont eux-mêmes montés sur les épaules de géants (...)* »²⁵⁸. C'est pour cela qu'il défend la musique libre qui permet de produire un « *réseau complexe de créativité sans limites, développé à partir de nos créations et qui s'étend de façon exponentielle.* » Il faut donc se détacher du système juridique actuel pour favoriser ce mouvement. La musique libre et le partage vont bénéficier au sous-champ de la musique, plus que l'idée communément admise que cela va « tuer les artistes ». Ainsi, pour Ram Samudrala, la « *musique libre peut donc être utilisée comme outil commercial* » permettant de développer d'autres revenus de l'artiste, des revenus notamment de la diffusion (concert, radio ...) grâce à la circulation améliorée des œuvres sur internet²⁵⁹ et cela permettra à un plus large public de connaître des artistes de niche qui auront donc plus de chance d'être soutenu par l'achat d'œuvres physiques ou de places de concert. Cela contribue à la consommation culturelle et à une saine activité économique pour ce milieu. De plus, la baisse des ventes de CDs ne dessert par l'artiste directement puisque celui-ci vit d'une pluriactivité. Pour le compositeur Edith Canat de Chizy, un compositeur de peut pas vivre du seul revenu de ses œuvre, il faut avoir une « double vie » ou être « salarié ».²⁶⁰

2. Artistes « ordinaires » et sources de revenus

En effet, ceux qui vivent de leurs droits sont également ceux que la vision romantique de l'auteur aura le plus aidés ; ils ne représentent qu'une infime minorité. Ainsi, certains artistes se retrouvent piégés à remettre en cause leur propre talent plutôt que de remettre en cause le système dans lequel ils évoluent et donc à valoriser « l'amour de l'art » pour justifier leur manque de revenu tout en acceptant les règles d'un système qui exploite

²⁵⁷ Samudrala, Ram. « L'avenir de la musique », *Libres enfants du savoir numérique. Une anthologie du "Libre"*. Editions de l'Éclat, 2000, pp. 447-461.

²⁵⁸ ibid

²⁵⁹ Samudrala, Ram. « Philosophie de la musique libre », *Libres enfants du savoir numérique. Une anthologie du "Libre"*. Editions de l'Éclat, 2000, pp. 463-478.

²⁶⁰ Proust Jean-Marc. Comment un compositeur gagne-t-il sa vie ? (indice : peu grâce à sa musique). Slate. 09/09/15. Disponible en ligne : <http://www.slate.fr/story/106345/compositeur-vivre-travail>

commerciallement leur travail. En effet, le droit d'auteur « loin de corriger les phénomènes de star-system, tend à les renforcer, puisque les rémunérations auxquelles il donne lieu sont fonction du succès »²⁶¹, ainsi en France, en 2000, moins de 5% des auteurs ayant touché des droits ont perçus plus de 115 341 euros et 40% d'entre eux ont perçu moins de 12 797 euros, soit l'équivalent du Smic, cela donc avant la crise du disque²⁶².

Il est important de rendre compte du nombre d'acteurs en question. Près de 9 millions de personnes en France sont engagés dans une pratique musicale et parmi ceux inscrit à la Sacem, moins de la moitié touche un revenu²⁶³. La majorité sont donc des artistes ordinaires²⁶⁴ pour qui le système des droits d'auteur tel qu'il est pensé est une entrave plus qu'une protection. La notion d'artiste ordinaire est développée par le sociologue Marc Perrenoud et permet de ramener l'activité artistique dans le monde social et ceux à deux niveaux.

D'une part, l'artiste ordinaire a des activités très hétéronomes. Pour la plupart des artistes, nous sommes loin de cette figure idéale de l'artiste comme être d'exception, il faut avoir les « moyens » d'être différents. Le fonctionnement actuel construit donc ces croyances qui naturalisent les inégalités et empêche une remise en cause global de la pertinence de ce fonctionnement. Il y a eu un mouvement d'intégration des artistes par la professionnalisation de l'Etat²⁶⁵ notamment du point de vue du régime d'assurance chômage spécifique aux salariés intermittents du spectacle. Néanmoins, ce régime n'est réservé qu'aux artistes-interprètes. Ainsi la fluctuation voire l'inexistence de revenus artistiques et la diversification des activités sont tout à fait « ordinaires » pour assurer la survie économique des artistes, que ce soit par des activités en continuité avec leurs activités artistiques ou complètement extérieurs à ce domaine²⁶⁶.

²⁶¹ Benhamou, Françoise, et Farchy Joëlle. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014

²⁶² *ibid*

²⁶³ « En 2012, une élégante infographie nous apprend que, parmi les 144 000 sociétaires, seuls 2 600 gagnent à peu près le smic en droits d'auteurs (plus de 15 000 euros par an). » Langlais Pierre-Carl. Le droit d'auteur ne fait vivre qu'une infime minorité d'artistes. *Nouvel Obs.* 08/04/15. Disponible en ligne : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-culture/20150408.RUE8597/le-droit-d-auteur-ne-fait-vivre-qu-une-infime-minorite-d-artistes.html>

²⁶⁴ « Ces univers très inégalitaires sont fréquemment représentés sous la forme d'une pyramide dont la base et les degrés inférieurs sont par définition beaucoup plus peuplés que le sommet. Les artistes ordinaires sont donc, et de loin, les plus nombreux. » Perrenoud Marc, Bois Géraldine. « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, 2017, disponible en ligne : <https://revue.biens-symboliques.net/88>

²⁶⁵ Moulin Raymonde. De l'artisan au professionnel : l'artiste. In: *Sociologie du travail*, 25^e année n°4, Octobre-décembre 1983. Les professions artistiques. pp. 388-403.

²⁶⁶ Marc Perrenoud et Géraldine Bois, « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, 2017, disponible en ligne : <https://revue.biens-symboliques.net/88>

Déjà en 1975, Alan Peacock et Ronald Weir montre que pour les compositeurs de musique savante, la moitié de leurs revenus provient d'autres activités musicales professionnelles que l'écriture « (*enseignement, interprétation, direction d'orchestre, etc.*) »²⁶⁷. Une dizaine d'années plus tôt, ce sont les économistes Baumol et Bowen qui rendent compte de « *la position médiocre des artistes dans la hiérarchie des professions, les fortes inégalités interindividuelles dans les professions artistiques, les forts écarts des niveaux de gain entre les différentes professions artistiques et le risque élevé de chômage.* »²⁶⁸

Les dispositions sociales permettant de jouer le jeu de l'art va de pair avec l'acceptation d'une économie des biens symboliques qui s'oppose à une « économie économique » avec une forme de dénégation de l'intérêt de « faire de l'argent ». Jusqu'ici, les agents pouvaient nier l'aspect économique et laisser le droit d'auteur être l'objet d'intermédiaires mais le numérique a ramené à l'agenda cette thématique et les artistes et agents travaillant à leur côté prennent une position qui n'est pas forcément celles des intermédiaires qui les représentaient jusque-là²⁶⁹. Certains prennent ainsi le parti d'un travail collectif et du partage car le refuser serait voiler la vérité de leur travail.

*« Durcir sans cesse la propriété intellectuelle ne peut conduire qu'à une impasse : les auteurs eux-mêmes ne se conçoivent pas comme des « possédants » mais comme des travailleurs souhaitant une juste place dans la société et des conditions dignes d'existence, sachant qu'Internet - et c'est une bonne nouvelle - a fait exploser le nombre des créateurs professionnels ou amateurs parmi les citoyens européens (...) il s'agit d'être beaucoup plus ambitieux et d'arriver à réconcilier les droits d'auteur, les droits sociaux et les droits culturels. »*²⁷⁰

Des nouveaux modèles se construisent autour de ces pratiques et des net labels qui fonctionnent avec la musique libre se construisent de plus en plus. Il est possible d'être dans une logique de culture libre et de revendiquer un système de rémunération équitable. Cela n'est pas contradictoire pour le sociologue qui doit arriver à mêler la double vérité du sous-

²⁶⁷ Alan Peacock, Ronald Weir, 1975 dans Menger, Pierre-Michel. « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, vol. vol. 120, no. 1, 2010, pp. 205-236.

²⁶⁸ Baumol W., Bowen W., *Performing Arts : the Economic Dilemma*, New York, The Twentieth Century Fund, 1966 dans Menger, Pierre-Michel. « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, vol. vol. 120, no. 1, 2010, pp. 205-236.

²⁶⁹ Annexe 8 : Statut facebook d'un professionnel de la musique

²⁷⁰ Lionel Maurel, Directive droit d'auteur : la régulation au prix de la répression ? *Libération*, 2018. Disponible en ligne : http://www.liberation.fr/debats/2018/07/10/directive-d-auteur-la-regulation-au-prix-de-la-repression_1665563

champ artistique. Pour autant, il y a un vide juridique sur le cadrage des pratiques actuelles de création et d'échange numérique et les mesures prises jusqu'à présent sont contueses et peuvent engendrer des conflits²⁷¹. Le législateur doit prendre cela en compte.

C) Vers une évolution législative soucieuse de l'environnement numérique ?

1. Propositions d'exceptions

Les propositions législatives les plus entendues, car les moins à même de remettre en cause les fondements du droit d'auteur, sont d'admettre de nouvelles exceptions au droit d'auteur, au même titre que la citation ou la parodie. Ces exceptions consisteraient à accepter juridiquement les changements dans la production et l'écoute numérique. En 2010, un regroupement d'association a lancé le mouvement « Copyright for creativity »²⁷². Ce mouvement milite pour que soient faites des exceptions au droit d'auteur pour favoriser la création en Europe. Pensé pour les créations de type wikis, cela peut également s'appliquer à la musique. Pourtant si cette proposition ne remet pas véritablement en cause le droit d'auteur, elle est mal reçue par les débats parlementaires autant en France qu'au niveau européen. A titre d'exemple, le rapport 2015 de l'eurodéputée du Parti Pirate Julia Reda, sur la directive sur le droit d'auteur, a été vivement critiqué, notamment par la France²⁷³.

2. Criminalisation et verrouillage de liberté

Au lieu d'adopter un discours plus tolérant, la législation va dans le sens de la criminalisation. Encore aujourd'hui²⁷⁴, des manifestations ont lieu dans toute l'Europe pour

²⁷¹ « Ces évolutions dans les définitions de l'œuvre et de l'auteur ont nécessité de nombreuses adaptations jurisprudentielles qui augmentent considérablement les coûts de transaction du système. Les risques de conflits sont accrus par les stratégies des acteurs : certains cherchent à profiter des incertitudes du droit et tentent de s'octroyer une part croissante dans le partage de la rente, tandis que d'autres luttent afin de bénéficier d'une reconnaissance symbolique de leur statut de créateur » dans Moureau Nathalie, Sagot-Duvaurox Dominique. Quels auteurs pour quels droits ? Les enjeux économiques de la définition de l'auteur. In: *Revue d'économie industrielle*, vol. 99, 2e trimestre 2002. Les droits de propriété intellectuelle : nouveaux domaines, nouveaux enjeux, sous la direction de Benjamin Coriat. pp. 33-48.

²⁷² <http://copyright4creativity.eu/2015/01/19/c4ccopyrightmanifesto/>

²⁷³ À ces propositions, les autorités françaises répondent qu' « il faut se garder d'entrer dans une logique de prolifération d'exceptions obligatoires, envisagée au mépris du principe de subsidiarité même dans des hypothèses dénuées de dimension transfrontière ». Rees Marc. Droit d'auteur : la France étend son lobbying contre le rapport Reda. Nextinpact, 2015. Disponible en ligne : <https://www.nextinpact.com/news/93172-droit-dauteur-france-etend-son-lobbying-contre-rapport-reda.htm>

²⁷⁴ Ce fut le cas ce 26 août 2018.

s'opposer à la directive qui va être votée en septembre par le parlement européen. Cette manifestation fait écho à celles qui ont eu lieu en 2006 contre le projet de loi sur le droit d'auteur et le droits voisins dans la société de l'information (DADVSI)²⁷⁵. En 2009, la loi Hadopi²⁷⁶ a également poussé les gens dans la rue pour exprimer leur mécontentement contre ces mesures brimant la liberté sur internet. Plus récemment, en 2012 pas moins de 19 manifestations ont eu lieu en France pour protester contre le projet ACTA²⁷⁷.

Aujourd'hui c'est une directive européenne sur le droit d'auteur dans le marché unique numérique et plus précisément deux articles de cette loi qui inquiètent les internautes. L'article 11 vise à créer un droit voisin pour les éditeurs de presse afin de lutter contre le piratage et permettre aux éditeurs de négocier l'utilisation de leurs contenus en ligne. Cela remet en cause des fonctionnements comme le modèle de Wikipédia, citer une source de sera plus la seule autorisation nécessaire pour relayer des informations, il faudra l'autorisation de l'éditeur. D'autre part, l'article 13 impose un filtrage automatique des plateformes de diffusion de contenus – selon une logique qui rappelle le Content ID²⁷⁸ utilisé notamment par YouTube, ou encore les tentatives de filtrage de Soundcloud²⁷⁹. Ces technologies sont coûteuses et pénaliseraient les plus petites plateformes numériques²⁸⁰. De plus, la possible dérive serait un principe de précaution de filtrage ouvrant un filtrage plus large et plus strict – adoptant encore une fois une logique de criminalisation, de censure plutôt qu'une démarche compréhensive, sous couvert de protection des auteurs. C'est ce qu'affirme le président de la commission européenne Jean-Claude Juncker : « *Je veux que les journalistes, les éditeurs et les auteurs soient rémunérés équitablement pour leur travail, peu importe que celui-ci soit*

²⁷⁵ Cette loi a été vivement critiquée car elle a mis en place des sanctions pour les utilisateurs de P2P

²⁷⁶ Cette loi dans la continuité de DADVSI met en place une Haute Autorité fonctionnant selon une réponse graduée au téléchargement illégal : suite à des avertissement, l'HADOPI peut infliger une sanction – la maximale est une amende de 7 500 euros.

²⁷⁷ Accord Commercial Anti-Contrefaçon est un traité international pour le renforcement des droits de la propriété intellectuelle. Le manque de transparence sur les négociations aboutissant à cet accord ont été vivement critiqué et le parlement européen l'a rejeté le 4 juillet 2012. Il visait globalement à mettre des moyens en commun pour lutter contre les pirates du numérique, même ceux sans but lucratif.

²⁷⁸ « *Content ID est un outil que nous avons développé pour aider les titulaires de droits d'auteur à identifier et à gérer en toute facilité leur contenu sur YouTube. Les vidéos mises en ligne sur YouTube sont comparées à une base de données de fichiers fournis par les propriétaires de contenu.* »

<https://support.google.com/youtube/answer/2797370?hl=fr>

²⁷⁹ « *SoundCloud a mis en place un nouveau système de filtrage automatique des contenus de la plateforme, permettant aux titulaires de droits de charger des empreintes afin que leurs morceaux soient identifiés automatiquement.* » Calimaq. Filtrage : Quand SoundCloud joue au RoboCopyright. 18/04/13. S.I.Lex. Disponible en ligne : <https://scinfolex.com/2013/04/18/filtrage-soundcloud-fait-sa-police-du-copyright/>

²⁸⁰ Untersinger Martin. Qu'est-ce que la directive sur le droit d'auteur ?. Le Monde. 05/07/2018. Disponible en ligne : https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/07/05/qu-est-ce-que-la-directive-sur-le-droit-d-auteur-et-pourquoi-fait-elle-si-peur_5326080_4408996.html

réalisé dans un studio ou dans un salon, diffusé hors ligne ou en ligne, publié via un photocopieur ou relié à un hyperlien sur Internet. »²⁸¹

Le projet a été refusé par 318 voix contre 278²⁸² et le texte sera de nouveau débattu en septembre avant un nouveau vote. Si des artistes comme Jean-Michel Jarre, président de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs, se positionne en faveur de ce texte, c'est pour protester contre le bénéfice que font les GAFAM²⁸³ par la diffusion des œuvres des artistes. C'est donc l'usage commercial par un intermédiaire qui pose problème. Il est important de ne pas imposer ces logiques à toute la circulation d'information numérique. Pour le directeur exécutif de l'European Digital Rights, Joe McNamee : *« Nous avons besoin d'une réforme du droit d'auteur qui rend l'Europe adaptée au 21e siècle. Nous avons maintenant une proposition qui est un poison pour la liberté d'expression, un poison pour les entreprises européennes, et un poison pour la créativité »²⁸⁴*. En effet, des artistes de l'envergure de Jean-Michel Jarre protestent plus contre l'appropriation de la valeur de leurs œuvres par des géants du numérique que de la circulation de l'information et des œuvres. Ce que nombre de partisans de la culture libre font aussi. Pourtant il faut se méfier des mauvaises mesures pour de bonnes raisons : *« Oui, il faut lutter contre l'emprise des (...) mais avec des mesures ciblant précisément ces acteurs lucratifs centralisés, sans mettre en péril le reste d'Internet. Oui, il faut garantir des moyens d'existence aux auteurs, mais certainement pas en marchandant le catalogue des œuvres européennes avec les Gafam, ce qui reviendrait à se soumettre à leur domination. Et oui, il faut permettre à Internet de réaliser son plein potentiel en matière de diffusion des connaissances, en sécurisant les usages pédagogiques et de recherche en ligne, ainsi que les nouvelles formes de création (remix, mashup). »²⁸⁵*

Aujourd'hui, grâce à des outils comme les Creative Commons, des nouveaux modèles de développement se répandent par l'initiative d'utilisateurs mais également professionnels de la

²⁸¹ Président Juncker, discours sur l'état de l'Union 2016 dans http://europa.eu/rapid/press-release_IP-16-3010_fr.htm

²⁸² Alix Christophe. Au parlement européen, la directive sur le droit d'auteur se prend un vent numérique. Libération. 05/07/18. Disponible en ligne : http://next.liberation.fr/culture/2018/07/05/au-parlement-europeen-la-directive-sur-le-droit-d-auteur-se-prend-un-vent-numerique_1664405

²⁸³ Soit les géants du numérique, ici l'acronyme désigne Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft

²⁸⁴ Alix Christophe. Au parlement européen, la directive sur le droit d'auteur se prend un vent numérique. Libération. 05/07/18. Disponible en ligne : http://next.liberation.fr/culture/2018/07/05/au-parlement-europeen-la-directive-sur-le-droit-d-auteur-se-prend-un-vent-numerique_1664405

²⁸⁵ Maurel Lionel. Directive droit d'auteur : la régulation au prix de la répression ? Libération, 2018. Disponible en ligne : http://www.liberation.fr/debats/2018/07/10/directive-droit-d-auteur-la-regulation-au-prix-de-la-repression_1665563

musique. Aussi ces modèles sont pensés selon les besoins des artistes et utilisateurs ordinaires et donnent à voir des idées intéressantes.

3. Des modèles alternatifs et hybrides

a. Des initiatives gratuites

Le net-label Da ! Heart it Records a été créé en 2006. Il produit globalement des artistes de musiques électroniques et s'engage avec eux pour la culture libre et gratuite. Chacune des productions artistiques du label et de ses artistes est donc téléchargeable gratuitement depuis le site internet et les supports physiques sont vendus en petit nombre, à bas prix²⁸⁶.

Ce label part du principe que le téléchargement libre est un bon moyen pour diffuser la musique et qu'il y a un univers musical énorme à portée de main, de clic. Ce label produit tous ses artistes sous licence Creative Commons « *parce que la musique fait partie de la culture et la culture doit être libre et gratuite. On doit rendre l'accès la culture à tout le monde* »²⁸⁷. Il reconnaît l'intérêt de ce type de licence qui apporte un cadre législatif au partage et les artistes se retrouvent dans cette façon de fonctionner. L'un des créateurs du netlabel, Michel Bertier, explique leur démarche militante : « *On s'est rendu compte que la réponse à la captation des biens communs de l'humanité pour le capital, en gros j'exagère, c'est cette culture libre.* »

b. Des initiatives semi-gratuites permettant de recréer le lien artiste/public

D'autres modèles prennent également le parti de laisser l'artiste pleinement libre de la manière dont ils veulent diffuser leur musique. Le seul cadre qui existe est celui donné par l'artiste. Ainsi, sur Bandcamp, si l'artiste veut que sa musique soit gratuite ou payante, elle le sera. Il y a également une option permettant au fan de faire des dons²⁸⁸. Ce site fonctionne autant comme une plateforme de streaming que de vente (numérique ou physique), ainsi les artistes peuvent mettre à disposition leurs œuvres sous licences libres mais aussi en utilisant les classiques tous droits réservés. Ce modèle plait et selon le site, en 2015, les fans

²⁸⁶ 5 euros la cassette

²⁸⁷Johan créateur du label, Maxparasite, *Netbael & Free Culture*, reportage en ligne disponible : https://www.youtube.com/watch?v=e8UoUJha3zw&list=PLgpmTifGJBPOGp_JLT572YE7wVlgWTEpN

²⁸⁸ « *Let fans pay more if they want* »

dépensaient 4.3 millions de dollars chaque mois pour acheter 25 000 albums par jour, soit un album toutes les 4 secondes²⁸⁹.

Il reste à ne pas ignorer les initiatives commerciales. Le mouvement Utopia développe une définition de ce qu'ils appellent droit d'usage qui est intéressante à ce propos : « *De nouveaux objets juridiques doivent permettre une utilisation libre et gratuite des connaissances créées dans le cadre des communs quand celles-ci sont utilisées sans but lucratif. En revanche, dès lors qu'une valeur marchande est créée à l'aide d'un commun, une juste part de cette valeur doit être prélevée pour préserver le commun et rémunérer ses acteurs.* »²⁹⁰

c. Des initiatives payantes à encadrer

Effectivement, le mouvement du libre ne va pas à l'encontre de la revendication des auteurs et artistes en général à une rémunération équitable. S'il nous semble normal qu'un artiste veuille partager librement et gratuitement sa musique, il semble également légitime qu'il refuse que des intermédiaires exploitent commercialement leurs œuvres à leur avantage, plus encore lorsqu'il existe déjà des plateformes de partage gratuites. C'est finalement cela le vrai piratage.

Que la plateforme soit payante ou gratuite avec de la publicité pour les utilisateurs, le modèle est le même à nos yeux à partir du moment qu'un bénéfice est dégagé par la celle-ci. C'est dans ce genre de cas que les sociétés de gestion de droit devraient être mandatées pour passer des accords, rendus publics, avec ces plateformes sur les conditions de rémunération des artistes et la fixation des tarifs qui sont aujourd'hui opaques et négociés de manière privée avec les maisons de disque. Cela encore une fois joue sur les inégalités entre les artistes en fonction de leur notoriété et va à l'encontre de la protection qu'organisme de gestion collective est censé apporter. Cela joue également de l'inégalité entre les plateformes où les plus importantes pourront fixer des prix plus élevés et pourtant pas forcément représentatifs de leurs chiffre d'affaire.

Le point à relever néanmoins c'est que ces plateformes de streaming, en partant du principe que l'artiste est rémunéré de façon équitable, permettent de penser la gestion du droit d'auteur à long terme puisque chaque écoute va générer des droits, à l'inverse d'un support

²⁸⁹ Lionel. Bandcamp : le streaming n'est pas le futur de l'industrie musicale. BEGEEK. 26/05/16. Disponible en ligne : <https://www.begeek.fr/bandcamp-futur-de-lindustrie-musicale-nest-streaming-203664>

²⁹⁰ Utopia, *Propriété et communs, Idées reçues et propositions*, Les éditions UTOPIA, 2017

physique où l'achat marque la fin des droits²⁹¹. Nous ne sommes néanmoins pas convaincus de l'intérêt des plateformes payantes bien que comme cela a été montré avec les logiciels libres, ce sont les services en suppléments qui justifient de payer pour les utilisateurs – ici nous pouvons penser à « *du contenu éditorial comme des chroniques d'album ou plus largement des articles sur des courants musicaux, labels etc...* »²⁹², ou encore l'accessibilité à un large catalogue avec une bonne qualité d'écoute.

La pratique du streaming est de plus très répandue aujourd'hui. Selon Hadopi, si 80% des consommateurs de musique disent avoir téléchargé, ils ne font pas de manière régulière. Pourtant, en France, 93% des consommateurs de musique le sont par streaming et 61% le font au moins une fois par semaine²⁹³. Ces revenus générés par ces plateformes sont critiqués car ils constituent une assiette à géométrie variable peu transparente. En 2015, le protocole Schwartz a été signé entre la Sacem, les sociétés représentant les producteurs et les plateformes de streaming commerciales²⁹⁴. La Sacem garde la main sur la fixation de ses taux tel qu'ils sont affichés sur son site internet²⁹⁵ bien que la transparence sur son rapport avec les plateformes de streaming soit régulièrement remise en cause, le problème se situe à un autre échelon²⁹⁶. Les producteurs semblent garder leur position dominante dans les négociations, en effet ils prennent cela très sérieusement puisque pour eux c'est une question de viabilité économique selon le chargé du numérique du label Beggars Group : « *Tous les coûts qu'un label engage – A&R, marketing, promotion, distribution – doivent être couverts par les seuls revenus de nos ventes (...)* »²⁹⁷. Aussi, ce sont ces labels qui, puisqu'ils détiennent généralement les droits de master, accordent une licence d'exploitation des masters. Les revenus perçus sont donc appelés royalties et fixés par contre entre le label et l'artiste, dès lors, les rapports de force ne peuvent pas aller du côté de l'artiste-interprète. Bien que les coûts de production et de distribution baissent pour le label dans l'environnement numérique, ils conservent sa position dominante avec ces licences d'exploitation. Aussi, l'Adami et la Spedidam ont refusé de signer le Protocole Schwartz jugé « insuffisant »²⁹⁸. Le partage équitable de la valeur avec ces plateformes de streaming semble donc être l'élément à débattre

²⁹¹ Entretien avec un salarié de la plateforme de streaming payante Qobuz

²⁹² *Ibid*

²⁹³ <http://www.irma.asso.fr/LE-STREAMING-MODIFIE-T-IL-LES>

²⁹⁴ <http://www.irma.asso.fr/Mediation-Schwartz-signature-d-un>

²⁹⁵ <https://clients.sacem.fr/autorisations/ecoute-de-musique-par-abonnement?isSEO=true>

²⁹⁶ « *Si vous utilisez des enregistrements du commerce (single, album et ce y compris les autoproduits), vous devez également obtenir l'autorisation des producteurs de ces enregistrements* » <https://clients.sacem.fr/autorisations/ecoute-de-musique-par-abonnement?isSEO=true>

²⁹⁷ <http://www.irma.asso.fr/La-gestion-des-droits-de-la,14776>

²⁹⁸ <http://www.irma.asso.fr/La-gestion-des-droits-de-la,14776>

en premier lieu avant de vouloir réduire les échanges numériques libres et non-commerciaux. S'il est aussi compliqué de trouver un accord équitable pour les artistes, il semble encore une fois que le cadre juridique encadrant leurs droits soit à revoir.

Le droit d'auteur a donc été mis en place comme un compromis social reposant sur l'image de l'artiste romantique et fruit de rapports de force important dans le milieu de la production artistique. Aujourd'hui, les modalités d'organisation de ses droits sont de plus en plus contestées et le numérique permet d'illustrer les dysfonctionnements de cette organisation, en cela il n'en est pas à l'origine. Face aux possibilités offertes par le numérique, les usagers de la culture se la réapproprie grâce à des nouvelles manières de production et de circulation des œuvres. Certains utilisent les dispositions légales en vigueur afin de pouvoir partager en toute légalité ces œuvres sans être qualifié de pirates, tout en apportant parfois leur pierre à l'édifice de la création. Tout cela permet de rendre compte de la nécessaire prise en compte de ces évolutions par le législateur. On assiste à une multiplication des auteurs, des manières de produire et d'échanger qu'il s'agit d'accompagner au lieu de pénaliser.

Si, « *en l'absence de cadre juridique, les auteurs sont pillés* », il semble que le droit d'auteur comme cadre juridique ne soit pas pour autant une solution adéquate. Le développement nous a permis de questionner la pertinence des règles du jeu de ce cadre plutôt inefficace à garantir la créativité et la circulation de la culture aujourd'hui. Cette question d'équilibre s'est posée dès le début de l'institutionnalisation du droit d'auteur pour rappeler les positions de Pierre-Joseph Proudhon puis de Victor Hugo à cet effet. Pour autant, le droit d'auteur s'est fondé sur une vision romantique de l'Auteur comme créateur à l'inspiration divine, en niant sa figure « *d'individu partageur en réseau et qui crée toujours à partir d'autres œuvres.* ». Il semble donc que le problème fondamental ne soit pas tant dans l'adaptation à un nouveau mode de production et de diffusion mais plutôt dans l'essence même de cet écosystème des droits dans la musique²⁹⁹. Ceux-ci ont été basés sur des rapports de force qui semblent être ni au profit des artistes dans leur majorité, ni au profit de leurs publics.

Le problème est que la vision du monde artistique aujourd'hui repose sur le fonctionnement de ce droit d'auteur. Aussi, il est difficile pour les acteurs de remettre en question les règles du jeu dans lequel ils évoluent. C'est pour cela que certains artistes d'abord opposés à l'utilisation de leurs créations finissent par l'accepter et la défendre. C'est par exemple le cas du Asaf Avidan qui après avoir refusé le remix d'une de ses créations, a fini par remercier le DJ à l'origine du remix³⁰⁰ ; ce qui n'est pas un cas isolé. Les artistes

²⁹⁹ Celle logique s'applique également à d'autres milieux littéraires et artistiques

³⁰⁰ <http://www.chartsinfrance.net/actualite/interview-49482.html>

(auteur, compositeurs mais aussi interprètes) ordinaires commencent à prendre conscience de ce nouvel environnement et par cela, on constate un mouvement de ré-appropriation de la gestion des droits par ces derniers au profit d'une plus grande liberté de partage, en accord avec la réalité de leur travail artistique. Il semble important de remercier les géants nous précédant dans la création d'œuvres en acceptant de partager ces créations et d'encourager les prochaines. Ce raisonnement s'applique à d'autres domaines intellectuelle et artistique comme celui de la recherche, c'est ce qu'ironise Norbert Elias dans « J'ai suivi mon propre chemin : Un parcours dans le siècle : propos autobiographique » lorsqu'il dit : « Le travail en sciences humaines, comme dans toutes les autres sciences, est une course au flambeau : on reprend le flambeau des mains des générations précédentes, on le porte un peu plus loin, et on le dépose dans les mains de la génération suivante, afin qu'elle aussi puisse aller plus loin »³⁰¹. Encourager le partage le plus large possible permet de soutenir la création, c'est la restriction à l'œuvre aujourd'hui qui la bride.

³⁰¹ Elias Norbert « J'ai suivi mon propre chemin : Un parcours dans le siècle : propos autobiographique », Paris, Sociales Editions, 2016, P.113

BIBLIOGRAPHIE :

OUVRAGES

- Aigrain Philippe. *Cause commune : l'information entre bien commun et propriété*, Editions Fayard, 2005.
- Attali Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, PUF / Fayard, réédition 2001
- Bastiat Frédéric, *Œuvres complètes*, 1862-1864, disponible en ligne : <http://bastiat.org/fr/guillaumin.html#1>
- Baumol W., Bowen W., *Performing Arts : the Economic Dilemma*, New York, The Twentieth Century Fund , 1966,
- Benhamou, Françoise, et Farchy Joëlle. *Droit d'auteur et copyright*. La Découverte, 2014
- Bently L. et Kretschmer M., *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, 2008, disponible en ligne : www.copyright-history.org
- Blanc Louis, « Travail littéraire », *Organisation du travail, livre III*, Au Bureau du Nouveau Monde, 9e édition, 1850, (éd. orig. 1839).
- Blanc, Louis. *De la propriété littéraire*, édition Edysseus, réédition 2010
- Blondeau, Olivier. *Libres enfants du savoir numérique. Une anthologie du "Libre"*. Editions de l'Éclat, 2000
- Caron Christophe. *Droit d'auteur et droits voisins*, LexisNexis, 2013
- Coriat Benjamin. *Le retour des communs, la crise de l'idéologie propriétaire*, Les liens qui libèrent, 2015
- Deazley Ronan. *Commentary on the Statute of Anne, United Kingdom*, 1710
- Divers. *Livre blanc sur le P2P*, 2005
- Dreier Thomas. *L'analogie, le digital et le droit d'auteur*, Mélanges Françon, Dalloz, 1995
- Edelman, Bernard. *Le sacre de l'auteur*, Le Seuil, 2004 p.172

- Gautier Pierre-Yves. *Propriété littéraire et artistique*, PUF Droit, -10^e éd., 2017
- Himanen P., *L'éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*, Paris, Exils, 2001
- Hugo, Victor. « Depuis l'exil 1876-1885 », *Actes et paroles*, 1885, disponible en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Actes_et_paroles/Depuis_1%20%80%99exil/1876-1885
- Inchauspé Inès, Godeau Rémi. *Main basse sur la musique. Enquête sur la SACEM*, Calmann-Lévy, 2003
- Jobard Baptiste, *Nouvelle Economie Sociale, Ou Monautopole*, 1844
- Kant, Qu'est qu'un livre ?, *In Emmanuel Kant, Qu'est-ce qu'un livre ? Textes de Kant et de Fichte*, J. Benoist (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 1995
- Kusek David, Leonhard Gerd. *The Future of music industry : Manifesto for the digital music revolution*, Berklee Press, 2005
- Latrive, Florent. « Introduction », *Libres enfants du savoir numérique. Une anthologie du "Libre"*. Editions de l'Éclat, 2000
- Latrive, Florent. *Du bon usage de la piraterie. Culture libre, science ouverte*, Exil Essais, 2004
- Locke, John. *Traité du gouvernement civil*, 1690
- Martikainen Emmi. « Does file-sharing reduce DVD sales ? », *Working Paper*, University of Turku, 2011
- Olson Mancur. *The Rise and Decline of Nations*, 1982
- ONU, *L'ABC du droit d'auteur*, UNESCO, 2010
- Proudhon, Pierre-Joseph, *Les Majorats littéraires, examen d'un projet de loi ayant pour but de créer, au profit des auteurs, inventeurs et artistes, un monopole perpétuel*, Office de publicité (Bruxelles), 1862, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k840788j>
- Rauch, Marie-Ange. « La longue lutte des artistes de café-concert pour la respectabilité artistique et la dignité sociale de leur métier », *À bas l'égoïsme, vive la mutualité. La Mutuelle des artistes et professionnels du spectacle (1865-2011)*, Presses universitaires de Vincennes, 2015

- Rideau F., *La formation du droit de la propriété littéraire en France et en Grande-Bretagne : une convergence oubliée*, Aix-en-Provence, PUAM, 2004.
- Schumpeter Joseph., *Histoire de l'analyse économique*, Gallimard, 1983 (éd. orig. 1954)
- Smith Adam (trad. Germain Garnier, Adolphe Blanqui), *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, t. tome I, Paris, Guillaumin, réédition de 1843
- Thoumyre Lionel, Spedidam. Pour une légalisation des échanges non commerciaux de contenus culturels sur internet rémunérant les ayants droit, *Libre Blanc du P2P*, 2005
- Uchtenhagen Ulrich Dr. La gestion collective du droit d'auteur dans la vie musicale, Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle, 2005. Disponible en ligne : http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/fr/copyright/789/wipo_pub_789.pdf
- Utopia, *Propriété et communs, Idées reçues et propositions*, Les éditions UTOPIA, 2017

ARTICLES SCIENTIFIQUES

- Barbry, Éric, et Frédéric Atellian. « Droits d'auteur et droits voisins en matière musicale : panorama général », *LEGICOM*, vol. 13, no. 1, 1997, pp. 5-16.
- Benhamou, Françoise, et Sagot-Duvauroux Dominique. « Économies des droits d'auteur. V. Synthèse », *Culture études*, vol. 8, no. 8, 2007, pp. 1-16.
- Bertrand André. La musique et le droit, de Bach à Internet, Litec, 2002, n°49.
- Bourdieu Pierre. La force du droit, *Éléments pour une sociologie du champ juridique*, *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 64, septembre 1986. De quel droit ? pp. 3-19.
- Bourdieu, Pierre. « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur », *Sociétés & Représentations*, vol. 11, no. 1, 2001, pp. 13-18.
- Demsetz Harold. « The private production of public goods », *Journal of Law and Economics*, vol. 1, 1970
- Desbois Henry, *Le droit d'auteur en France*, Dalloz, 1978
- Edelman Bernard, La Cour de Paris se met à l'heure de la musique électroacoustique *Recueil Dalloz* - 2007 p. 2653, n°5.
- Freidson Eliot, Chamboredon Jean-Claude, Menger Pierre-Michel. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie*, Sociologie

de l'art et de la littérature, sous la direction de Jean-Claude Chamboredon et Pierre-Michel Menger. pp. 431-443, 1986

- Geiger Christophe. 1710-2010 : Quel bilan pour le droit d'auteur ? L'influence de la loi britannique de la Reine Anne en France. *Revue internationale de droit comparé*. Vol. 63 N°1, 2011 disponible en ligne : https://www.researchgate.net/publication/290233361_1710-2010_Quel_bilan_pour_le_droit_d%27auteur_L%27influence_de_la_loi_britannique_de_la_Reine_Anne_en_France
- Gorius Aurore, Rousset Marion, Petits et grands secrets du droit d'auteur, *Revue du Crieur*, Mediapart – La Découverte, n°5, 2016
- Hunter, David. "Music Copyright in Britain to 1800." *Music & Letters*, vol. 67, no. 3, 1986, pp. 269–282. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/735889.
- Lallement, Jérôme. « La propriété intellectuelle selon Walras : entre monautopole et majorat littéraire », *Æconomia*, 1-3, 2011.
- Landes William, Posner Richard. *The Economic Structure of Intellectual Property Law*, Belknap Press, 2003
- Latournerie Anne. « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique », *L'Économie politique*, vol. n° 22, no. 2, 2004, pp. 21-33.
- Latournerie Anne. « Petite histoire des batailles du droit d'auteur », *Multitudes*, vol. 5, no. 2, 2001, pp. 37-62.
- Lewinski S. Von, « International copyright over the last 50 years. A foreign perspective » *Journal of the Copyright Society of the USA*, 2003, vol. 50, p.581-604,
- Liebowitz Stanley, « Economists' topsy-turvy view of piracy », *Review of Economic Research on Copyright Issues*, vol. 2, n° 1, 2005, p. 5-17.
- Lucas André. Droit d'auteur et numérique, *Litec* 1998, n°318, p 162
- Menger Pierre-Michel. « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, vol. vol. 120, no. 1, 2010, pp. 205-236.
- Moulin Raymonde. De l'artisan au professionnel : l'artiste. *Sociologie du travail*, 25^e année n°4, Octobre-décembre 1983. Les professions artistiques. pp. 388-403.

- Moureau Nathalie, Sagot-Duvauroux Dominique. Quels auteurs pour quels droits ? Les enjeux économiques de la définition de l'auteur. In: *Revue d'économie industrielle*, vol. 99, 2e trimestre 2002. Les droits de propriété intellectuelle : nouveaux domaines, nouveaux enjeux, sous la direction de Benjamin Coriat. pp. 33-48.
- Moureau Nathalie, Sagot-Duvauroux Dominique. Quels auteurs pour quels droits ? Les enjeux économiques de la définition de l'auteur. *Revue d'économie industrielle*, vol. 99, 2e trimestre 2002.
- Paris Thomas. L'organisation de la gestion collective des droits d'auteur : entre rationalisation et logique d'institution. *Réseaux*, volume 16, n°88-89, 1998. La propriété intellectuelle. pp. 123-137
- Perrenoud Marc, Bois Géraldine. « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, 2017, disponible en ligne : <https://revue.biens-symboliques.net/88>
- Piriou, Florence-Marie. « Légitimité de l'auteur à la propriété intellectuelle », *Diogène*, vol. 196, no. 4, 2001, pp. 119-143.
- Plant Arnold. « The economic aspects of copyright in books », *Economica*, vol. 1, 1934
- Posner Richard. « Intellectual property : the law and economic approach », *The Journal of Economic Perspectives*, vol. 19, n° 2, 2005
- Sagot-Duvauroux, Dominique. « La propriété intellectuelle, c'est le vol ! Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIXe siècle », *L'Économie politique*, vol. no 22, no. 2, 2004, pp. 34-52.
- Shavell Steven et Van Ypersele Tanguy. « Rewards versus intellectual property rights », *Journal of Law and Economics*, vol. 44, 2001
- Vincent, Jean. Droits Voisins du droit d'auteur – Droits des producteurs de phonogrammes (CPI, art L.213-1), *Juris-classeur droits voisins*, 2011, n°1440, n°19.

RAPPORTS

- Adami – Rapport 2017 (extraits) : <https://www.adami.fr/les-chiffres-cles-2017/>
- Cour des comptes – Rapport 2018 - Commission de contrôle des organismes de gestion des droits d'auteur et des droits voisins : https://www.ccomptes.fr/sites/default/files/2018-05/20180516-rapport-annuel-2018_1.pdf

- Julia Reda - Rapport sur le copyright : https://pub.juliareda.eu/copyright_evaluation_report.pdf
- Julia Réda – Rapport sur le copyright expliqué : <https://juliareda.eu/le-rapport-reda-explique/>
- Sacem - Rapport et Comptes Annuels 2017 - disponible en ligne : https://societe.sacem.fr/repimg/fr/live/v4/Createurs-Editeurs/docs_et_brochures/Assemblee_generale_2018/Comptes_sacem_2017.pdf
- Sacem - Statuts 2017 : https://societe.sacem.fr/docs/Statuts_Reglement_general_2017.pdf
- SCPP – Rapport d’activité 2017 : <https://www.scpp.fr/SCPP/Accueil/LASCPP/Lesrapportsannuels/tabid/225/language/fr-FR/Default.aspx>
- SNEP - Digital music report 2015 : <http://www.snepmusique.com/wp-content/uploads/2015/04/DMR-2015-Synth%C3%A8se-.pdf>
- Statista - La musique en France : <https://fr.statista.com/themes/3846/la-musique-en-france/>
- De La Taille Marie et Farchy Joëlle - Rapport de mission pour le CSPLA – Les licences libres dans le secteur culturel, 12/2017, disponible en ligne <https://cdn2.nextinpact.com/medias/rapport-licences-libres.pdf>

TEXTES JURIDIQUES / LOIS

- Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789
- Décret-loi des 13-19 janvier 1791
- Décret-loi des 19-24 juillet 1793
- Loi du 14 juillet 1866 SUR LES DROITS DES HERITIERS ET DES AYANTS-CAUSE DES AUTEURS
- Projet de loi de Jean Zay, présenté le 12 aout 1936, disponible en ligne : <http://www.non-droit.org/2012/10/26/projet-de-loi-de-jean-zay-13-aout-1936/>

- Loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique
- Directive 2011/77/UE du Parlement européen et du Conseil du 27 septembre 2011 modifiant la directive 2006/116/CE relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins
- Code de la propriété intellectuelle - Version consolidée au 1 août 2018
- Code pénal - Version consolidée au 6 août 2018

SITE INTERNET

- Adami : <https://www.adami.fr/>
- ALAI : <http://www.alai.org/renseignements/historique.html>
- Bandcamp : <https://bandcamp.com/>
- Cité de la musique Philharmonie de Paris : <https://philharmoniedeparis.fr/>
- Copyright4creativity : <http://copyright4creativity.eu>
- Da ! Heart It Record : <https://www.daheardit-records.net/fr/>
- Dogmazic : www.dogmazic.net/
- IRMA : <http://www.irma.asso.fr/>
- Murielle Cahen Avocats : <https://www.murielle-cahen.com/>
- Musique libre ! : <http://musique-libre.org/>
- Next Impact : <https://www.nextinpact.com/>
- Qobuz : <https://www.qobuz.com/fr-fr/discover>
- Sacem : <https://www.sacem.fr/>
- SCCP : <https://www.scpp.fr/SCPP/>
- Spedidam : <https://spedidam.fr/>
- SPPF : <http://www.sppf.com/>

- Ted Talks : <https://www.ted.com/>

PRESSE / WEBZINE

- Alix Christophe. Au parlement européen, la directive sur le droit d'auteur se prend un vent numérique. Libération. 05/07/18. Disponible en ligne : http://next.liberation.fr/culture/2018/07/05/au-parlement-europeen-la-directive-sur-le-droit-d-auteur-se-prend-un-vent-numerique_1664405
- Azoury Philippe. Tout se samplifie. Libération 15 mai 2000, p13. Disponible en ligne http://next.liberation.fr/culture/2000/05/15/tout-se-samplifie_326708
- Bardy Christophe. DADVSI : la Spedidam évoque un désastre démocratique. Le Monde Informatique. 10/03/06. Disponible en ligne : <https://www.lemondeinformatique.fr/actualites/lire-dadvs-i-la-spedidam-evoque-un-desastre-democratique-18834.html>
- Barrot Guillaume. Bandcamp, une success story de l'ère musicale 2.0. BEYEAH. 13/01/16. Disponible en ligne : <https://www.beyeah.net/musique/bandcamp-success-story/>
- Bourcier Danièle. Quand le droit d'auteur résiste au bien commun. L'Humanité, 03/02/15. Disponible en ligne : <https://www.humanite.fr/quand-le-droit-dauteur-resiste-au-bien-commun-564373>
- Cadoret Martin. Grooveshark, Soundcloud... Les majors s'attaquent aux sites de streaming musicaux. 2015. Disponible en ligne : <https://www.rtl.fr/actu/futur/grooveshark-soundcloud-les-majors-s-attaquent-aux-sites-de-streaming-musicaux-7777577661>
- Calimaq. Filtrage : Quand SoundCloud joue au RoboCopyright. 18/04/13. S.I.Lex. Disponible en ligne : <https://scinfolex.com/2013/04/18/filtrage-soundcloud-fait-sa-police-du-copyright/>
- Calimaq. Jean Zay et la possibilité d'un retour aux origines du domaine public. 21/04/14. S.I.Lex. Disponible en ligne : <https://scinfolex.com/2014/03/21/jean-zay-et-la-possibilite-dun-retour-aux-origines-du-domaine-public/>
- Champeau Guillaume. En 1839, quand Louis Blanc attaquait déjà la perversité du droit d'auteur... Numerama. 31/03/10. Disponible en ligne : <https://www.numerama.com/magazine/15394-a-lire-en-1839-quand-louis-blanc-attaquait-deja-la-perversite-du-droit-d-auteur.html>

- Champeau Guillaume. Jean Zay, un défenseur du domaine public au Panthéon. Numérama. 27/05/15. Disponible en ligne : <https://www.numerama.com/magazine/33228-jean-zay-un-defenseur-du-domaine-public-au-pantheon.html>
- Champeau Guillaume. L'évolution de l'industrie du disque en un graphique animé. Numerama. 24/08/11. Disponible en ligne : <https://www.numerama.com/magazine/19622-l-evolution-de-l-industrie-du-disque-en-un-graphique-anime.html>
- Chapuis Théo. Sampling et droits d'auteur. Les Inrocks. 2013. Disponible en ligne : <http://www.konbini.com/fr/entertainment-2/sampling-et-droits-dauteur/>
- Chemla Laurent. Nous sommes tous des ayants droit. Mediapart. 23/10/2013. Disponible en ligne : <https://blogs.mediapart.fr/laurent-chemla/blog/231013/nous-sommes-tous-des-ayants-droit>
- Cherif Anaïs. Droit d'auteur : pourquoi la directive européenne divise. 05/07/2018. La Tribune. Disponible en ligne : <https://www.latribune.fr/technos-medias/internet/droit-d-auteur-pourquoi-la-directive-europeenne-divise-784044.html>
- Conseil d'administration de Wikimedia France. 318 voix contre la directive sur le droit d'auteur. Wikimédia France. 12/07/18. Disponible en ligne : <https://www.wikimedia.fr/2018/07/12/le-parlement-europeen-ecarte-la-directive-controversee-sur-le-droit-dauteur-afin-de-lameliorer/>
- Creatives Commons France, Qu'est-ce que le domaine public ? Journée du domaine public. Disponible en ligne : <http://journeedudomainepublic.fr/le-domaine-public/>
- Dusollier Séverine, Gendreau Ysolde, Gervais Daniel, Ginsburg Jane, Gotzen Frank, Lucas André, Quaedvlieg Antoon, Sirinelli Pierre et Strowel Alain. La propriété des auteurs : un droit pour des voleurs ? Le Monde Diplomatique. 10/2002. Disponible en ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2002/10/STROWEL/>
- Fiancette Chloé. Le sample, du collage underground à la pratique institutionnalisée. Les Inrocks. 18/06/16. Disponible en ligne : <https://www.lesinrocks.com/2016/06/18/musique/sample-collage-underground-a-pratique-institutionnalisee-11846770/>
- Gottfried Gideon. Le sampling : art ou crime ? IMusician. Disponible en ligne : <https://www.imusiciandigital.com/fr/le-sampling-art-ou-crime/>

- Homs Clément. Le droit de propriété intellectuelle ?... C'est le vol ! Proudhon, Victor Hugo, Orwell et quelques autres.... 1libertaire. Disponible : <http://1libertaire.free.fr/ClementHoms28.html>
- Jusselme Jean-Pierre. Dogmazic / Sacem : jeu, set et match. Pourparlers. Disponible en ligne : <http://www.pourparlers.eu/2018/01/dogmazic-sacem-jeu-set-match/>
- Kent. Droit d'auteur et royalties. Le Monde Diplomatique. 02/2002. Disponible en ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2002/02/KENT/>
- Kolle-Bolle. Interview Panda Dub. Transbordeur. Disponible en ligne : <http://www.transbordeur.fr/blog-saison-2015-2016/interview-panda-dub/>
- Langlais Pierre-Carl. Le droit d'auteur ne fait vivre qu'une infime minorité d'artistes. Nouvel Obs. 08/04/15. Disponible en ligne : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-culture/20150408.RUE8597/le-droit-d-auteur-ne-fait-vivre-qu-une-infime-minorite-d-artistes.html>
- Lausson Julien. Pourquoi la directive européenne sur le droit d'auteur alarme tant ? Numerama. 20/06/18. Disponible en ligne : <https://www.numerama.com/politique/387412-pourquoi-la-directive-europeenne-sur-le-droit-dauteur-alarme-tant.html>
- Letener Maxime. Le déclin de l'album a-t-il signé la mort de l'industrie musicale ? Antidone. Disponible en ligne : <http://magazineantidote.com/mode/acne-studios-revele-les-pieces-de-sa-collaboration-avec-fjallraven/>
- Lionel. Bandcamp : le streaming n'est pas le futur de l'industrie musicale. BEGEEK. 26/05/16. Disponible en ligne : <https://www.begeek.fr/bandcamp-futur-de-lindustrie-musicale-nest-streaming-203664>
- Maurel Lionel, Directive droit d'auteur : la régulation au prix de la répression ? Libération, 2018. Disponible en ligne : http://www.liberation.fr/debats/2018/07/10/directive-droit-d-auteur-la-regulation-au-prix-de-la-repression_1665563
- Pellerin Olivier. Un track joué en club, combien ça rapporte à son auteur ?. Tsugi. 2018. Disponible en ligne : <https://www.tsugi.fr/un-track-joue-en-club-combien-ca-rapporte-a-son-http://elise.news/2014/02/dossier-le-sample-comment-utiliser-a-quelles-conditions/auteur/>
- Perrat Emmanuel. Jean Zay et le droit d'auteur. Livres Hebdo. 05/15. Disponible en ligne : <http://www.livreshebdo.fr/article/jean-zay-et-le-droit-dauteur>

- Proust Jean-Marc. Comment un compositeur gagne-t-il sa vie ? (indice : peu grâce à sa musique). Slate. 09/09/15. Disponible en ligne : <http://www.slate.fr/story/106345/compositeur-vivre-travail>
- Rees Marc. Au CSPLA, le rapport sur les licences libres dans le secteur culturel, Nextimpact 2017. Disponible en ligne : <https://www.nextinpact.com/news/105894-au-cspla-rapport-sur-licences-libres-dans-secteur-culturel.htm>
- Rees Marc. Au Parlement européen, les premières pistes pour déradicaliser le droit d'auteur. Nextimpact, 2015. Disponible en ligne : <https://www.nextinpact.com/news/92784-au-parlement-europeen-premieres-pistes-pour-deradicaliser-droit-d-auteur.htm>
- Rees Marc. Droit d'auteur : la France étend son lobbying contre le rapport Reda. Nextimpact, 2015. Disponible en ligne : <https://www.nextinpact.com/news/93172-droit-dauteur-france-etend-son-lobbying-contre-rapport-reda.htm>
- Rees Marc. La directive Droit d'auteur, un filtrage (presque) généralisé. Nextimpact, 2018. Disponible en ligne : <https://www.nextinpact.com/news/106816-la-directive-droit-dauteur-filtrage-presque-generalise.htm>
- Rees Marc. La musique Creative Commons diffusée dans les magasins est bien soumise à rémunération équitable. Nextimpact, 2018. Disponible en ligne : <https://www.nextinpact.com/news/106470-la-musique-creative-commons-diffusee-dans-magasins-est-bien-soumise-a-remuneration-equitable.htm>
- Rees Marc. Rapport de l'eurodéputée Julia Reda (Parti Pirate) : la contre-attaque française, Nextimpact, 2015. Disponible en ligne : <https://www.nextinpact.com/news/92957-rapport-eurodeputee-julia-reda-parti-pirate-contre-attaque-francaise.htm>
- Rees Marc. La licence globale n'a plus la côte chez les artistes-interprètes. NextImpact, 2017. Disponible en ligne : <https://www.nextinpact.com/news/103739-la-licence-globale-na-plus-cote-chez-lesartistes-interpretes.htm>
- Rioux Philippe. Un manifeste pour défendre le droit voisin. La Dépêche.fr. 28/08/18. Disponible en ligne : <https://www.ladepeche.fr/article/2018/08/28/2858127-un-manifeste-pour-defendre-le-droit-voisin.html>
- Smiers Joost. Le Monde Diplomatique. 09/2001. Disponible en ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2001/09/SMIERS/8040>

- Société des Gens de Lettres. Les défis du droit d’auteur sur internet. SGDL. Disponible en ligne : <https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/presse/presse-acte-des-forums/l-auteur-et-la-creation-sur-internet/1664-les-defis-du-droit-d-auteur-sur-internet>
- Turcan Marie. Le piratage tue-t-il réellement l’industrie du disque ? Les Inrocks. 10/10/13. Disponible en ligne : <https://www.lesinrocks.com/2013/10/10/actualite/piratage-tue-t-il-reellement-industrie-disque-11434189/>
- Untersinger Martin. Qu’est-ce que la directive sur le droit d’auteur ?. Le Monde. 05/07/2018. Disponible en ligne : https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/07/05/qu-est-ce-que-la-directive-sur-le-droit-d-auteur-et-pourquoi-fait-elle-si-peur_5326080_4408996.html
- Vaslin Jacques-Marie. Ernest Bourget, défenseur du droit d’auteur. Le Monde.fr. 28/09/2009. Disponible en ligne : https://www.lemonde.fr/idees/article/2009/09/28/ernest-bourget-defenseur-du-droit-d-auteur-par-jacques-marie-vaslin_1245995_3232.html
- Viennot Marie. Plus dure la vie (de musicien). France Culture. 21/06/16. Disponible en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-billet-economique/plus-dure-la-vie-de-musicien>

CONFERENCES, DISCOURS ET REPORTAGES :

- Christensen Ralf, Johsen Adreas, *Good copy Bad Copy*, 2007 – disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ByY6j0qzOyM>
- Hugo Victor. Discours d’ouverture du Congrès littéraire international du 7 juin 1878
- Imbaud Alain, Musique libre et culture libre, conférence lors de l’install Party 2016 du Cr@ns à l’ENS Cachan, disponible en ligne : <https://video.crans.org/media/musique-libre-par-alain-imbaud>
- IRMA, Conférence « Droit d’auteur et liberté de création : quel équilibre trouver pour le spectacle vivant ? Paris, le 13 novembre 2017
- Juncker Président, discours sur l’état de l’Union 2016. Disponible en ligne : http://europa.eu/rapid/press-release_IP-16-3010_fr.htm
- Maxparasite, *Netlbael & Free Culture*, reportage en ligne disponible : https://www.youtube.com/watch?v=e8UoUJha3zw&list=PLgpmTifGJBPOGp_JLT572YE7wV1gWTEpN

- Octopus, Conférence « La Sacem de A à Z » au Metronum, à Toulouse le 9 mars 2017

LISTE DES ANNEXES

Annexe 1 : Baisse de la vente de CD

Annexe 2 : Historique de la création des principales sociétés de gestion collective en France

Annexe 3 : L'écologie système de la collecte des droits dans le milieu de la musique

Annexe 4 : La Sacem donne un prix à la musique

Annexe 5 : La loi de Pareto et le droit d'auteur

Annexe 6 : flux Sacem

Annexe 7 : Les différentes formes de licences Creative Commons

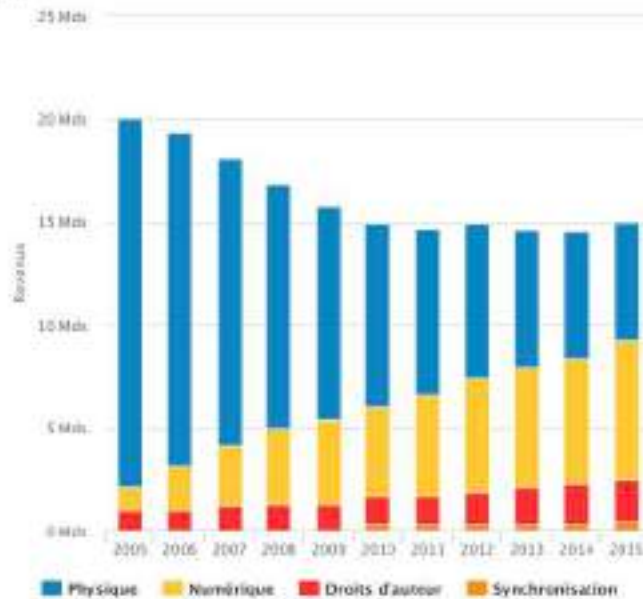
Annexe 8 : Statut Facebook d'un professionnel de la musique

Annexe 9 : Plateforme Bandcamp

Annexe 1 : Baisse de la vente de CD

Revenus en baisse, mais la part du numérique en hausse

Ce graphique représente les revenus de l'industrie musicale dans le monde annuellement, en milliards de dollars.

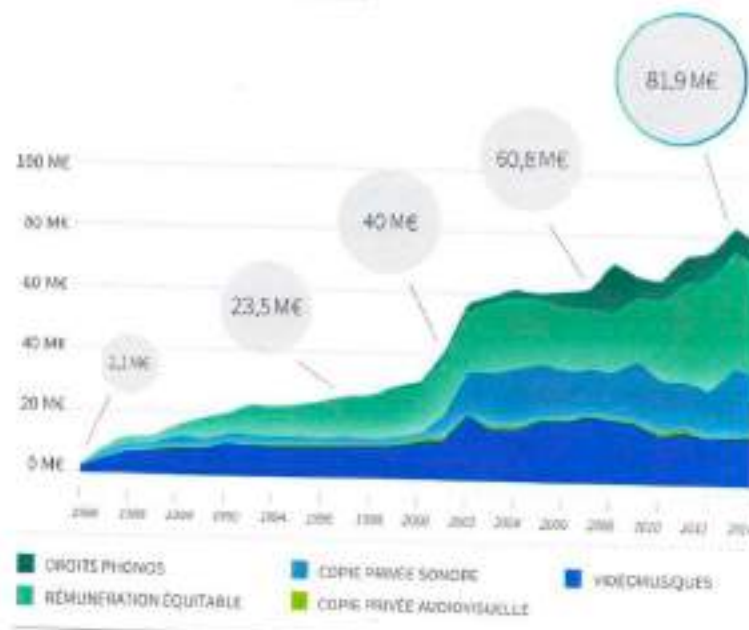


SOURCE : IFFLORO

Source : Le Monde

30 ANS DE PERCEPTIONS

LES PERCEPTIONS DE LA SCPP DEPUIS 1985



Source : Livret de présentation de la SCPP

Annexe 2 : Historique de la création des principales sociétés de gestion collective en France

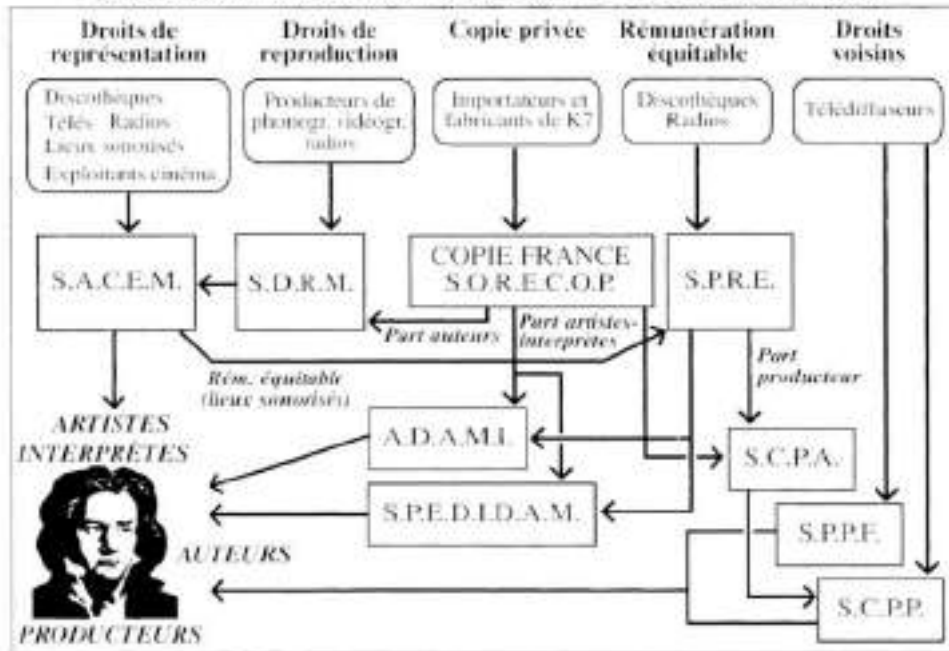
Tableau 2 : La création des principales sociétés de gestion collective

Société	Date	Note historique
SACD	1777	Union des auteurs de théâtre pour revendiquer leurs droits.
SACEM	1851	Fondation suite à une jurisprudence, obtenue par deux compositeurs, Paul Henrion et Victor Parizot, et un écrivain, Ernest Bourget, reconnaissant des droits aux compositeurs et aux paroliers d'œuvres musicales.
SPADEM	1896	Syndicat de la Propriété Artistique créé sous l'égide de la Société des Artistes Français (renommée SPADEM, en 1954, liquidée en 1996.)
SDRM	1935	Regroupement des sociétés d'auteurs pour assurer une gestion commune du droit de reproduction mécanique.
ADAGP	1953	Regroupement d'artistes non adhérents au SPA.
ADAMI	1955	Créée à l'instigation du Syndicat National des Acteurs face à « l'avancée rapide des techniques et la nécessité d'en prévenir les conséquences et donc d'obtenir et de gérer des droits nouveaux » (27).
SPEDIDAM	1959	Fondée par cinq musiciens pour « réussir à imposer progressivement une reconnaissance du droit de l'interprète » (28).
PROCIREP	1966	« Constituée par des producteurs de cinéma français pour faire face au développement de la diffusion des films par la télévision notamment et pour répondre au monopole de l'ORTF en matière d'acquisition des droits de diffusion des films (29). »
SCAM	1981	« Constituée [...] pour garantir une meilleure efficacité à la gestion des droits des auteurs [...] et une meilleure représentation d'un répertoire dont le contrôle professionnel devenait plus contraignant du fait du développement de l'audiovisuel (30). »
ANGOA	1981	« Créée [...] pour répondre aux difficultés spécifiques aux relations des producteurs français [...] avec les câblo-distributeurs qui refusaient alors toute compensation financière pour la diffusion des œuvres audiovisuelles sur le câble (31). »
SCPP	1985	Créée pour gérer les droits voisins, droits nouveaux des producteurs de vidéogrammes et de phonogrammes.
SPRE	1985	Imposée par la loi de 1985, elle a été constituée par les 4 sociétés intéressées (ADAMI, SPEDIDAM, SCPP, SPPF).
SPPF	1986	Créée par 12 producteurs indépendants pour gérer les droits voisins, droits nouveaux des producteurs de vidéogrammes et de phonogrammes.
SORECOP	1986	Imposée par la loi de 1985, elle a été constituée par les sociétés intéressées (SDRM, ADAMI, SPEDIDAM, PROCIREP, SCPA).
Copie France	1986	<i>Idem</i>

Source : https://www.ccomptes.fr/sites/default/files/2018-05/20180516-rapport-annuel-2018_1.pdf

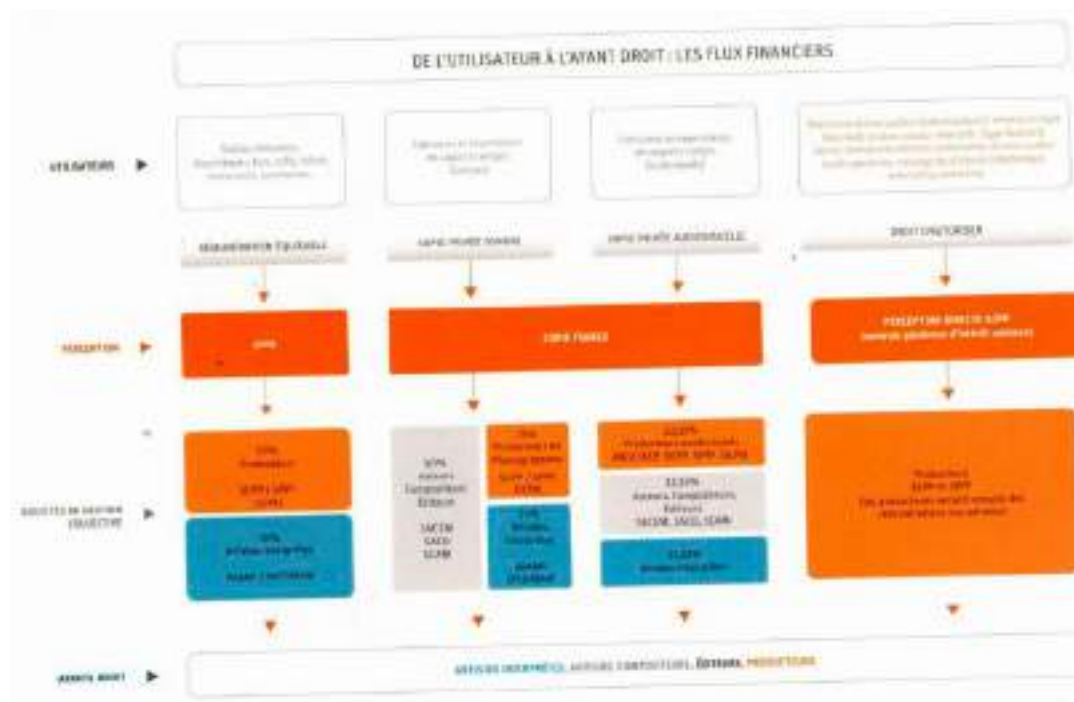
Annexe 3 : L'écologie système de la collecte des droits dans le milieu de la musique

Figure 4 : La chaîne de rémunération des ayants droit dans le secteur musical



Source : Parli (1995)

Source : https://www.ccomptes.fr/sites/default/files/2018-05/20180516-rapport-annuel-2018_1.pdf



Source : Livret de présentation de la SCPP

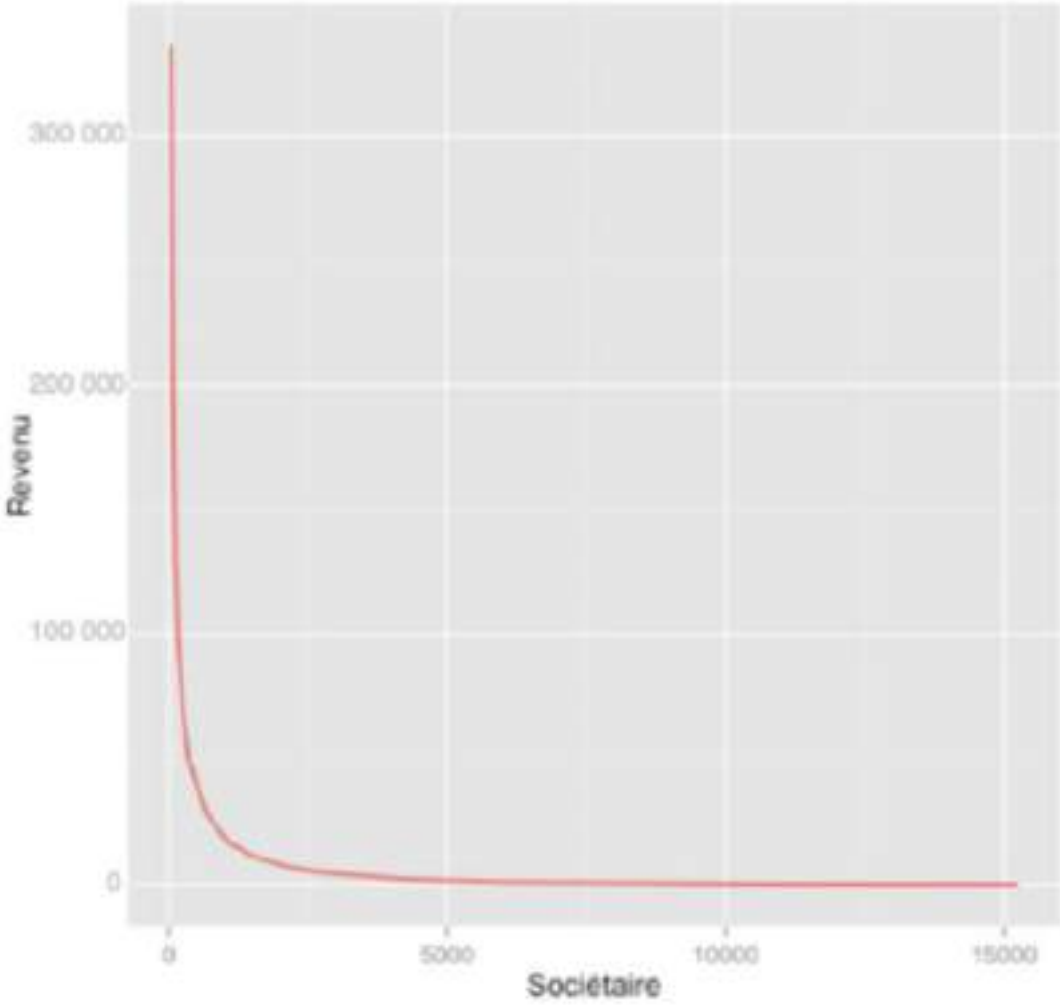
Annexe 4 : La Sacem donne un prix à la musique

Diffuser de la musique, combien ça coûte ? - La Sacem

<https://clients.sacem.fr/.../valeur-de...musique/diffuser-de-la-musique-combien-ca-cout...> ▼

2 mars 2017 - Diffuser de la musique dans un café, un restaurant, un bar à ambiance musicale, un bowling, une administration... ne peut se faire gratuitement.

Annexe 5 : La loi de Pareto et le droit d'auteur



Source : Nouvel Obs

Annexe 6 : flux Sacem

C - La SACEM

Flux et ratios significatifs

(En M€)

	2014	2015	2016
Droits perçus dans l'année	829,66	862,23	884,33
Dont droits perçus :			
par la société elle-même	533,34	569,58	580,65
par une autre société	-	-	-
par une société intermédiaire	231,66	222,45	232,82
en provenance de l'étranger	64,66	70,20	70,86
Total des droits utilisés	834,33	880,05	902,21
Total des droits affectés	617,49	659,32	690,47
dont droits affectés aux ayants droit	506,93	538,08	561,98
Ratio frais de gestion/perceptions de l'année	0,22	0,21	0,20
Trésorerie au 31-12	991,66	1 041,30	1 007,74
Ratio trésorerie moyenne/perceptions de l'année	1,09	1,09	1,06

Source : Commission de contrôle d'après les données de la société

Source : https://www.ccomptes.fr/sites/default/files/2018-05/20180516-rapport-annuel-2018_1.pdf

Annexe 7 : Les différentes formes de licences Creative Commons



Attribution

CC BY : Cette licence permet aux autres de distribuer, remixer, arranger, et adapter votre œuvre, même à des fins commerciales, tant qu'on vous accorde le mérite de la création originale en citant votre nom. C'est le contrat le plus souple proposé. Recommandé pour la diffusion et l'utilisation maximales d'œuvres licenciées sous CC.



Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions

CC BY-SA : =Cette licence permet aux autres de remixer, arranger, et adapter votre œuvre, même à des fins commerciales, tant qu'on vous accorde le mérite en citant votre nom et qu'on diffuse les nouvelles créations selon des conditions identiques. Cette licence est souvent comparée aux licences de logiciels libres, "open source" ou "copyleft". Toutes les nouvelles œuvres basées sur les vôtres auront la même licence, et toute œuvre dérivée pourra être utilisée même à des fins commerciales. C'est la licence utilisée par Wikipédia ; elle est recommandée pour des œuvres qui pourraient bénéficier de l'incorporation de contenu depuis Wikipédia et d'autres projets sous licence similaire.

Attribution - Pas de Modification

CC BY-ND

Cette licence autorise la redistribution, à des fins commerciales ou non, tant que l'œuvre est diffusée sans modification et dans son intégralité, avec attribution et citation de votre nom.



Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale

CC BY-NC

Cette licence permet aux autres de remixer, arranger, et adapter votre œuvre à des fins non commerciales et, bien que les nouvelles œuvres doivent vous créditer en citant votre nom et ne pas constituer une utilisation commerciale, elles n'ont pas à être diffusées selon les mêmes conditions.



Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions

CC BY-NC-SA

Cette licence permet aux autres de remixer, arranger, et adapter votre œuvre à des fins non commerciales tant qu'on vous crédite en citant votre nom et que les nouvelles œuvres sont diffusées selon les mêmes conditions.



Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification

CC BY-NC-ND

Cette licence est la plus restrictive de nos six licences principales, n'autorisant les autres qu'à télécharger vos œuvres et à les partager tant qu'on vous crédite en citant votre nom, mais on ne peut les modifier de quelque façon que ce soit ni les utiliser à des fins commerciales.

Source : <https://www.creativecommons.fr/>

Annexe 8 : Statut Facebook d'un professionnel de la musique

  21 h · 🌐

Il est paradoxal de relayer cet article, en accès gratuit, sur FB, mais bon. Je dis souvent que mon secteur, le "disque", s'est mangé la vague et la crise du numérique avant tout le monde, y compris ceux qui ricanent sur le mode "bien fait, hou les vilaines majors" ne voyant pas l'ombre du tsunami s'approchant derrière leurs petits business bien établis. Qui veut payer pour quoi et qu'est ce qui a vraiment de la valeur, c'est cette question qui est finalement posée, les fondements même d'une partie de l'économie et de la société étant finalement remis en cause par le paradigme originel d'internet, la gratuité. Au delà, cette révolution amène à se poser des questions sur ce qu'est vraiment son métier. Le notre n'a jamais été de fabriquer des rondelles en plastique, celui des journalistes n'est pas non plus de couvrir de grandes feuilles de caractères d'imprimerie. Reste le double souci : qui dit immatériel ne dit pas forcément sans valeur, d'une part, et d'autre part comment se prémunir du danger d'un modèle économique basé sur la répartition par une autorité "supérieure", aussi "démocratique" soit-elle, de montants dont l'essentiel est généré par des propositions toujours plus basses du front, comment faire face à la masse du nivellement par le bas que les logiques quantitatives incitent à poursuivre ? On n'est pas sortis des ronces.



LEMONDE.FR
Accorder à la presse des « droits voisins » en ligne : une question de vie ou de mort

Annexe 9 : Plateforme Bandcamp

panda dub



Shapes & Shadows

par Panda Dub

Hod 00:10 / 07:35

Album numérique
Créé en continu + téléchargement

Contenez le téléchargement de haute qualité en MP3, FLAC et plus.
 Les supports payants sont livrés également / écoute en continu
 possible au moyen de l'appli gratuite de Bandcamp.

[Acheter l'album numérique](#) proposé par arts

[Demander en cadeau](#)

1. Yeeah 07:35 [écouter la piste](#)

2. Lost Temple 04:46

3. Engine 04:02

4. Shakes 05:42

5. Katakai 03:41

6. J'oublie tout dans ce paysage 01:01

7. Noe Noe 00:00

8. Shapes & Shadows 04:10



Panda Dub
Shapes and Shadows

[Partager / Intégrer](#) [Liste de souhaits](#)

applis et os

Silly Bimbi Exotic, groovy, deep dub. Sometimes I can't stop dancing. Pro-Japanite / Shokunin.

KingPanda Panda Dub, Not Dub! Pro-Japanite / Bad Weather.

itunes. This is an album with the power to change.

Panda Dub
Lyon, France

[Suivre](#)

Met – **Booking Agent & Manager**

30 06 07 20 00
exclusivité numérique

[Instagram](#) / [Facebook](#)
[SoundCloud](#) / [YouTube](#)

spéciaux

Step 01
Expérience de La Star Du Moment
Marseille, France

Step 08
Expérience de La Star Du Moment
Marseille, France

Step 21
Base De L'artiste
Lyon (France)



Courtney Barnett

Tell Me How You Really Feel

par Courtney Barnett

City Lights Philly 00:00 / 04:41

Album numérique
Créé en continu + téléchargement

Contenez l'écoute en continu de haute qualité au moyen de l'appli gratuite de Bandcamp, ainsi que le téléchargement de haute qualité en MP3, FLAC et plus.

[Acheter l'album numérique](#) **\$10** Adult voir plus

[Demander en cadeau](#)

CD
Masterpiece Records / ART + COMPTON

1. 23 (feat. Ben Shepherd)


Immortal Animal of Reason: Tell Me How You Really Feel

Compromis Okuse en continu / écoute en HD de How You Really Feel de Courtney Barnett au moyen de l'appli gratuite de Bandcamp, ainsi que le téléchargement de haute qualité en MP3, FLAC et plus.

voir plus de l'album

[Acheter le disque compact](#) **\$20** Adult voir plus

[Demander en cadeau](#)



Partager / Intégrer [Liste de souhaits](#)

applis et os

Laugh the way we being with Monarchy, indie and schizophrenic electron pop are needed – get ready to rock. And for a real good time, meet a girl who's had a CBS show! What's on AppleTV... don't forget to get the new movie, G.I. Joe: Retaliation! Plus ça change, plus ça change.

Masterpiece is happy to have Courtney's album with Courtney's who's ready to get you going – see what's new, what's new, what's new and what's new.

Courtney Barnett
Marseille, France

[Suivre](#)

Courtney Barnett
started Milk! Records in 2013 in Seattle. Her first two EPs, Plant Called Drift, Paris, State of Mind...

[SoundCloud](#) / [iTunes](#)
[Facebook](#)
[Twitter](#)
[Instagram](#) / [YouTube](#)

spéciaux

Aug 08
Flowerpower
Marseille, France

Aug 08
Flowerpower
Marseille, France