

## Musique et droit d'auteur

ALIX, Yves

Conservateur des Bibliothèques

---

ALIX, Yves. Musique et droit d'auteur [en ligne]. *AIDA Informazioni*, 2005, n°4. ISSN 1121-0095. Format PDF.

Disponible sur : <<http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notice-1843>>



Ce document est diffusé sous licence « **Creative Commons by-nc-nd** ».

Cette licence signifie que le document est mis à disposition selon le contrat **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification**, disponible en ligne à l'adresse <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> Il est ainsi possible de reproduire, distribuer et communiquer cette création au public, à condition de le faire à titre gratuit, mais ni de le proposer à titre onéreux ni le modifier sans le consentement explicite de l'auteur.

L'ensemble des documents mis en ligne par l'enssib sont accessibles à partir du site :

<http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/>

# Musique et droit d'auteur

(pour AIDA Informazioni)

par Yves Alix

octobre 2005

L'œuvre musicale, quel que soit son genre, fait depuis longtemps partie des créations protégées par le droit d'auteur. Au niveau international, elle est ainsi prise en compte dans la Convention de Berne ou dans le traité de l'OMPI<sup>1</sup> de 1996. En France, les droits des compositeurs de musique, comme ceux des librettistes et des paroliers, ont été consacrés dès la Révolution de 1789, lorsque la loi leur a attribué le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la représentation et la reproduction de leurs œuvres. Cette protection n'a cessé, depuis lors, de se renforcer, au fil des évolutions techniques élargissant les possibilités de diffusion comme l'enregistrement sonore, la radio, le cinéma et la télévision, et sa durée de s'allonger au bénéfice des héritiers des auteurs.

Les interprètes et les producteurs phonographiques, auxiliaires indispensables de la création musicale, jouissent également de droits de propriété intellectuelle sur les œuvres qu'ils jouent et enregistrent. Ces droits voisins, définis par la Convention de Rome de 1961, ont été introduits dans la loi française en 1985. Ils font l'objet du deuxième traité de propriété intellectuelle adopté par l'OMPI en 1996, et le droit européen les prend en compte sans restriction.

L'irruption du numérique et d'Internet fragilise aujourd'hui le socle juridique de cette protection : en dématérialisant progressivement les œuvres, en rendant possible des copies quasiment illimitées et plus difficiles à contrôler, la société de l'information contraint les acteurs du monde musical à élaborer de nouvelles règles, pour assurer une protection efficace des auteurs contre le piratage, sans pour autant entraver la diffusion de leurs créations. C'est l'enjeu, essentiellement économique, de la transposition de la directive du 22 mai 2001 sur « l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information. » Cette directive réaffirme le droit exclusif, mais autorise les pays de l'Union européenne à le limiter, dans le cadre d'une liste fermée de vingt-et-une exceptions, à condition que celles-ci ne portent pas atteinte à l'exploitation normale des œuvres, suivant le « test des trois étapes » prévu pour juger de la validité d'une restriction portée au droit exclusif.

## **Particularités de la musique en matière de droit d'auteur**

La création musicale présente des caractéristiques particulières, qui ont largement déterminé la façon dont est organisée concrètement sa protection. Tout d'abord, il faut souligner qu'un très grand nombre d'œuvres, depuis l'opéra jusqu'à la chanson populaire et au rock, ont des auteurs multiples. Il n'est pas rare, par exemple, que soient titulaires de droits sur une seule chansonnette de quelques dizaines de mesures et durant un peu plus de deux minutes, jusqu'à cinq personnes : un parolier, un traducteur, un compositeur, un arrangeur et un orchestrateur. Aux auteurs s'ajoutent les interprètes, chanteurs et instrumentistes, qui sont d'ailleurs souvent considérés à tort par le public comme les créateurs principaux de ce qu'ils interprètent.

A la multiplicité des titulaires de droits s'ajoutent la multiplicité et la variété des utilisations des œuvres, bien plus grandes que pour le livre ou le cinéma. C'est un fait tellement banal qu'on l'oublie aisément. Cette multiplicité est étroitement liée à la reproduction et aux supports. La musique n'est pas seulement jouée en direct (« représentée », au sens où l'entend le droit d'auteur) ; grâce à l'enregistrement sonore ou vidéographique, elle est aussi diffusée partout : vente des disques, radio, télévision, sonorisation des lieux publics, baladeurs MP3,

iPod, etc. Le contrôle de ce large éventail d'utilisations, qui ne cesse de se déployer et de se diversifier avec les progrès techniques, est un défi constant pour les titulaires de droits.

Ceux-ci, il est bon de le souligner au passage, sont à la fois les auteurs et leurs représentants, et dès qu'il y a reproduction sonore ou vidéographique, les titulaires de droits voisins, musiciens et producteurs. On peut dire que sur chaque disque ou vidéomusique produit, il y a ainsi deux couches de droits, lesquels s'additionnent sans, en principe, se contrarier l'un l'autre. Une telle complexité est absente du livre.

Enfin, et c'est sans doute la rançon de cette situation particulière tant au niveau du nombre d'ayants droit que de la variété des utilisations, le secteur de la musique est marqué depuis longtemps par la forte prégnance de la gestion collective. En France par exemple, l'essentiel de la gestion des droits patrimoniaux est assuré par la Sacem<sup>2</sup>, société créée en 1851 et qui regroupe les compositeurs, les paroliers et librettistes, et enfin les éditeurs graphiques.

### **Les droits et la chaîne contractuelle**

Le Code de la propriété intellectuelle reconnaît aux auteurs musicaux un droit « exclusif et opposable à tous », comportant deux volets distincts. Le droit moral, tout d'abord, qui appartient en propre à l'auteur et ne peut être cédé à un tiers (différence sensible de l'Europe avec les pays de copyright comme les Etats-Unis, où les auteurs peuvent par contrat céder la totalité de leurs droits, ce qui est impossible en France), impose de respecter la personne de l'auteur et l'intégrité de son œuvre, et donne à l'auteur seul, et après sa mort à ses héritiers, le droit de la divulguer. Les droits patrimoniaux, ensuite, lui confèrent la possibilité de tirer sa subsistance de l'exploitation de ses œuvres, à travers le mécanisme mis en place par l'article 122-4 du Code, qui soumet toute représentation et toute reproduction, intégrale ou partielle, de l'œuvre au consentement de l'auteur ou de ses ayants droit. Ne sont dispensées d'autorisation que certaines exceptions strictement délimitées : les représentations privées et gratuites faites dans le cercle de famille, les copies privées réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective, les courtes citations incluses dans une œuvre nouvelle à caractère scientifique, pédagogique ou d'information, les parodies et pastiches. Ces droits de représentation et de reproduction peuvent être cédés à un tiers par contrat. Ils durent toute la vie du ou des auteurs et persistent soixante-dix ans au profit des ayants droit, avant que les œuvres tombent dans le domaine public et deviennent libres d'utilisation, sous réserve du respect du droit moral.

Les titulaires de droits voisins sont quant à eux investis essentiellement d'un droit d'autoriser ou d'interdire les utilisations des enregistrements des œuvres qu'ils ont réalisés. Ce droit s'étend de fait à toute forme de communication au public de ces enregistrements, vente, location, prêt, reproduction, etc. et dure cinquante ans à compter de la fixation (pour les interprètes) ou de la première communication au public (pour les producteurs).

Dans le cadre que nous avons relevé ci-dessus, les droits sont cédés et exploités à travers une chaîne contractuelle complexe. Tout d'abord, l'auteur, en entrant à la Sacem, fait à la société l'apport du droit de représentation et du droit de reproduction. S'il signe avec un éditeur graphique, celui-ci ne gère directement que la vente ou la location des partitions, les adaptations (avec l'autorisation expresse de l'auteur à chaque demande) et la post-synchronisation, mais en tant que membre de la Sacem partage avec l'auteur le produit de l'exploitation gérée par celle-ci. Pour la reproduction phonographique, le producteur sollicite la SDRM, une filiale de la Sacem, de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques et de la Société civile des auteurs multimédia. Il peut à son tour céder l'édition dans le cadre d'un contrat de licence.

A l'autre bout de la chaîne, les utilisateurs finals : radios, télévisions, salles de concerts, discothèques, lieux publics sonorisés, écoles de musique, bibliothèques, etc. signent avec la

Sacem un contrat « général » de représentation qui les autorise à utiliser le répertoire de la société, soit pour des représentations directes telles que des concerts, soit pour diffuser publiquement les enregistrements. Dans ce dernier cas, ils sont alors redevables non seulement envers les auteurs, mais aussi envers les interprètes et les producteurs, au titre du droit voisin d'autorisation mentionné précédemment.

### **Une liberté d'usage en voie de rétrécissement**

Peu ou prou, ce cadre légal se retrouve aujourd'hui dans presque tous les pays de l'Union, dans la mesure où les traités de l'OMPI, comme les directives européennes relatives à la propriété intellectuelle, suivent le schéma commun fondé sur le droit exclusif tel qu'il s'est imposé au fil du temps: droit d'autorisation, cessible à un tiers, limité dans le temps, et soumettant au consentement de l'auteur toutes les formes et toutes les occurrences des utilisations des œuvres, à l'exception, strictement limitée, des usages privés. Dans les faits, cependant, on peut constater des différences sensibles, d'un pays à l'autre. L'harmonisation européenne ne les réduira pas toutes, comme on va le voir plus loin avec la directive de 2001.

Cependant, si on se place du point de vue des utilisateurs, et en particulier des établissements documentaires qui mettent les œuvres à la disposition du public, ces différences paraissent aujourd'hui en voie de résorption, et il semble bien qu'un mouvement général se dessine en faveur d'un contrôle plus strict des utilisations, d'une interprétation plus restrictive des exceptions, en particulier en ce qui concerne la copie, et surtout d'une disparition progressive de toute forme de gratuité, fortement dommageable pour toutes les institutions vivant des fonds publics.

### **La copie**

En matière musicale, le périmètre de la protection englobe d'abord la copie papier, dénommée en France reprographie, soit de la musique imprimée (les partitions), soit de la documentation musicale, livres et revues. La loi française du 3 janvier 1995 a confié la gestion des autorisations et la perception des redevances à deux sociétés de gestion, le CFC<sup>3</sup> pour la presse et le livre, et la SEAM<sup>4</sup> pour la musique imprimée. Cette dernière est un partenaire difficile pour les conservatoires et écoles de musique, qui lui reprochent des tarifs élevés, des procédures de contrôle archaïques et une limitation excessive du nombre de copies autorisées. Pour la copie numérique, la jurisprudence, depuis un arrêt du Tribunal de grande instance de Paris de 1997, considère que la numérisation en elle-même de l'œuvre constitue une reproduction soumise à l'autorisation de l'auteur. Cependant, la loi de 1995 n'a pas donné compétence aux deux sociétés mentionnées plus haut pour gérer collectivement les copies numériques des sources papier. C'est donc pour le moment dans le cadre de mandats confiés par des éditeurs qu'agit le CFC, en collectant des redevances pour les panoramas de presse électroniques. Mais la situation est pendante, et la loi devra sans doute être modifiée bientôt, la numérisation étant aujourd'hui une pratique généralisée. Beaucoup d'utilisateurs souhaitent par exemple pouvoir proposer des partitions reproduites sur Internet, comme le fait par exemple sur son site Internet la Médiathèque de la Cité de la musique à Paris, pour accompagner l'audition en ligne par la lecture de la partition à l'écran.

Il n'est pas sans intérêt de noter au passage que la directive du 22 mai 2001, déjà citée, exclut expressément les partitions de l'exception prévue à l'article 5, 2 a, qui permet aux Etats d'autoriser les reproductions papier dans le cadre d'une licence légale assortie d'une rémunération équitable.

S'agissant de numérisation, il doit être clair par ailleurs que dans leur cadre d'activité, qui est public, les bibliothèques, médiathèques et autres établissements documentaires, ne peuvent ni autoriser leurs usagers à copier ni faire elle-même des copies sur CD, DVD ou tout autre

support numérique des enregistrements sonores ou vidéographiques qu'elles possèdent. Sauf, bien sûr, à demander les autorisations à tous les ayants droit, producteurs et auteurs. Sollicitée à plusieurs reprises par des bibliothèques qui avaient un projet de numérisation et de mise en ligne de leurs collections de disques, la Sacem a en effet rappelé qu'elle n'avait pas compétence pour autoriser cette reproduction et que ce droit devait d'abord être sollicité auprès de chaque producteur, tant que les enregistrements étaient encore protégés.

### **Le prêt**

Prévu dès 1992 par une directive européenne, le droit de prêt s'est mis en place dans les pays de l'Union de façon très inégale. Le texte, en réaffirmant le droit exclusif des auteurs et des producteurs d'interdire le prêt, prévoyait des tempéraments : possibilité pour les Etats de déroger sous la forme d'une licence légale assortie d'une rémunération compensatrice, possibilité d'exemption de la rémunération pour certains types d'établissements. En France, la loi, dans le cadre de ce qui est dénommé le droit de destination, permettait déjà à un auteur de s'opposer au prêt, lequel relève en effet du champ de son monopole d'exploitation, bien que ne pouvant être assimilé exactement au traditionnel droit de représentation. Mais ce droit théorique n'était pas mis en œuvre. Après d'âpres débats, la loi du 18 juin 2003 a finalement mis en place le droit de prêt, mais pour le livre seulement (et les partitions, assimilées fiscalement à celui-ci), sous la forme d'une licence légale : les auteurs et les éditeurs ne peuvent plus interdire le prêt par les bibliothèques, mais celles-ci doivent acquitter une rémunération, prélevée sur une part du prix des ouvrages qu'elles achètent. En outre, l'Etat verse également un forfait assis sur le nombre d'inscrits. Ce dispositif, en dépit de sa complexité extrême<sup>5</sup>, serait somme toute satisfaisant s'il avait pris en compte tous les documents figurant dans les collections des bibliothèques. Mais curieusement, les disques et les vidéos en ont été exclus, et pour les disques au moins, le problème reste donc entier : on ne peut pas prêter sans autorisation, et pourtant plus de mille bibliothèques publiques françaises prêtent chaque année plus de vingt millions de disques...

### **Internet et la société de l'information.**

Les ressources en ligne constituent aujourd'hui l'enjeu majeur de l'évolution du droit d'auteur, pour les titulaires de droits comme pour les utilisateurs. Les premiers sont préoccupés par le risque évident de dissémination des œuvres permis par la conjonction de la technique numérique, qui permet de reproduire à l'infini sans perte de qualité, et le réseau offert par la Toile. Les seconds voient avec inquiétude leurs missions niées et leurs facultés d'usage des œuvres réduites, au moment même où leur rôle de médiateurs de l'information et de la connaissance est remis en cause par la technique et « l'effet Google ». En musique, la proportion prise dans le monde par la pratique du téléchargement à des fins certes privées, mais incontestablement à la marge du cadre légal, a produit un effet de crispation généralisée de la part de tous les ayants droit. Dans ce contexte, quelles possibilités restent ouvertes pour les bibliothèques, les écoles de musique, les centres de documentation ?

La directive de 2001 permet aux Etats d'instaurer des exceptions au droit exclusif. A celles qui existent déjà dans le droit de plusieurs pays, et notamment dans le droit français (copie privée, représentation privée, citation...) peuvent s'ajouter pour les universités, les bibliothèques, les musées, les archives, et plus généralement les établissements publics non lucratifs, d'autres facultés déjà en vigueur dans d'autres Etats : reproductions spécifiques, utilisation à des fins d'illustration dans le cadre de l'enseignement ou de la recherche, consultation d'œuvres protégées sur des terminaux dans l'enceinte de l'établissement ou du réseau local, etc. Ces licences légales, assorties de rémunérations forfaitaires, sont souhaitées par tous les professionnels de la documentation. Mais les titulaires de droits les refusent. Des

expériences comme le prêt virtuel ou la consultation musicale en ligne des fonds numérisés des bibliothèques, dans ce contexte quasi conflictuel, sont actuellement inenvisageables.

Il reste donc à encourager ces professionnels à se regrouper pour se faire entendre, au niveau national (en France, les associations se sont unies pour exprimer leur opposition au projet gouvernemental de transposition de la directive) comme à l'échelon communautaire, où l'action déterminée d'Eblida doit être relayée par les élus. Pour les institutions musicales, cette union est aujourd'hui d'autant plus nécessaire que les sociétés d'auteurs, elles, n'ont pas attendu pour faire cause commune dans la défense, par ailleurs tout à fait légitime, des droits des musiciens.

---

<sup>1</sup> Organisation mondiale de la propriété intellectuelle, en anglais WIPO, World Intellectual Property Organisation. L'OMPI est une agence de l'ONU, créée en 1967 et chargée de gérer et d'actualiser la Convention de Berne sur le droit d'auteur, signée en 1886.

<sup>2</sup> Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique. <http://www.sacem.fr>

<sup>3</sup> Centre français d'exploitation du droit de copie

<sup>4</sup> Société des éditeurs et auteurs de musique

<sup>5</sup> Les Français, devant de telles complexités bureaucratiques et administratives, emploient l'expression « usine à gaz ». Ce qui est très désobligeant pour le gaz, fort utile...