

Les contrats de l'industrie musicale

Ou

« *L'aliénation partielle de la propriété intellectuelle* »

Par Souply-Pierard Fernand

*Dans le cadre du séminaire interdisciplinaire
(Dr. D. de Beer)*



*Je tiens particulièrement à remercier
Emmanuelle Meurice pour ses
conseils, ses commentaires et la
relecture de ce travail.
Je remercie également Eléonore
Faivre d'Arcier pour l'aide qu'elle
m'a apporté dans ce travail.*

Sincèrement, merci

Table des matières

Avant-propos	1
Introduction	2
Définition des concepts	3
Les acteurs du pilier créatif	3
Auteur.....	3
Compositeur	3
Auteur-compositeur.....	3
L'industrie musicale, le pilier financier	4
Bookeur	4
Manager.....	5
Producteur	5
Éditeur	6
Major	6
Quelques notions juridiques nécessaires	6
Le contrat.....	6
La propriété intellectuelle.....	8
Les contrats de l'industrie musicale, créateurs de propriété intellectuelle ? Oui ! Les contrats de l'industrie musicale, aliénateurs de propriété intellectuelle ? Oui ?.....	10
De la création	10
De l'aliénation	11
Cet acte apparemment nécessaire est-il irrémédiablement vécu comme une aliénation par l'artiste ?.....	12
Et d'un point de vue financier, cette aliénation prend-elle une dimension inégale ?.....	14
Conclusions	17
Bibliographie	18
Annexes	19
Résultats du sondage « Les petits auteurs-compositeurs face à l'industrie musicale »	19
Graphique des résultats du sondage « Les petits auteurs-compositeurs face à l'industrie musicale ».....	21

Avant-propos

Cette décision de prendre pour objet de travail un thème comme les contrats de l'industrie musicale pourrait, au premier abord, sembler quelque peu fantaisiste. Elle peut, peut-être, sembler avoir été prise à la légère, voire même par dépit ou indécision. Mais que le lecteur se détrompe, il n'en est rien !

Ce choix résulte d'un intérêt personnel pour la question, et pour cause, mon épouse est violoniste de formation et auteur-compositeur lorsqu'elle ne joue pas pour d'autres. En 2006, elle créait même une agence de booking/management sous le nom de Lover Booking¹. Dans le cadre de son agence, elle a elle-même dû se pencher sur certains pans de cette matière spécifique que constitue le droit des contrats de l'industrie musicale.

Me voilà donc radicalement plongé dans ce monde à part (entière) que constitue celui de la musique, et quoi de plus naturel, étant étudiant en droit, que de m'interroger sur les fondements légaux de ce domaine. Quoi de plus naturel également que de m'interroger sur ce point de manière plus générale, de manière interdisciplinaire.

¹ Activités interrompues suite à la faillite de la S.P.R.L. MPA Consult

Introduction

Comme annoncé plus haut, le thème choisi (à savoir : « les contrats de l'industrie musicale, ou, l'aliénation partielle de la propriété intellectuelle ») va être abordé sous divers angles et principalement tourné vers la Belgique.

Avant tout, je précise que je ne parlerai pas des acteurs suivants : SABAM, URADEX, SIMIM (car ceux-ci ne sont « que » des percepteurs de droits²), ni des artistes-interprètes et des organisateurs (ceux-ci n'étant pas la cible précise de ce travail, bien qu'entrant dans le cadre général des contrats de l'industrie musicale³).

Je commencerai d'abord par définir quelques concepts primordiaux, quelques notions nécessaires à la compréhension correcte du thème ainsi que de ce travail. Parmi ces notions, nous retrouverons, entre autres, celle d'auteur, d'auteur-compositeur, de booker, de manager, de producteur, d'éditeur, de Major, de contrat, de contrat de l'industrie musicale, de la notion de « petits » auteurs-compositeurs⁴, de celle de propriété intellectuelle, etc. ...

Ensuite, fort de la connaissance de ces susdites notions, j'aborderai le thème de plusieurs approches : juridique et critique juridique, philosophique et éthico morale, ainsi qu'économico financière.

L'objectif sera d'observer si les contrats de l'industrie musicale agissent tels des aliénateurs de propriété intellectuelle, ou pas, et de voir dans quelle mesure cette aliénation se ressent au travers des diverses approches, autres que juridique.

Je conclurai, enfin, en reprenant les éléments essentiels développé tout au long du travail.

Il me semble toutefois utile d'annoncer dès à présent qu'il s'agit d'un domaine très spécifique et pas encore très développé, tout du moins en Belgique. Même si l'on peut constater une inflation constante de l'usage des contrats dans l'industrie musicale, la théorie du droit en la matière reste peu abordée, voire même peu ou pas connue par les artistes qui s'y voient confrontée. Mes développements, quant à l'approche juridique, principalement, seront donc majoritairement inspirés de l'ouvrage de Jean-Christophe Lardinois⁵ et du mémoire d'Emmanuelle Meurice⁶. En outre, une démarche empirique sera également employée pour les approches non juridiques, étant donné qu'il n'existe pléthore d'ouvrages en la matière.

² Pour plus d'informations à leur sujet, se référer à : J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 32

³ Se référer à : J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 33-34

⁴ Car il s'agira des personnes ciblées dans le cadre de ce travail. Je ne m'occuperai pas, en effet, de « stars » internationales, tel que Johnny Hallyday ou U2, ni même d'autres artistes, sans doute moins connus, tel que My Little Cheap Dictaphone ou Mièle

⁵ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004,

⁶ E. MEURICE, *Les contrats de l'industrie musicale dans le secteur des musiques actuelles. Autour des fonctions de booker, manager.*, IHECS, Bruxelles, 2007, 34 p.

Définition des concepts

Afin de permettre une compréhension aisée du sujet, il me semble important de commencer par définir toute une série de notions. De plus, ces définitions vont me permettre de définir également le cadre de ce travail.

Les acteurs du pilier créatif

Je commencerai par m'étendre sur les trois personnages représentant la base, *la source de tout le système*⁷.

Auteur

L'auteur est l'un des deux acteurs qui sont à la source même de la musique, au sens large. C'est l'un des deux éléments créateurs, celui qui crée les textes des chansons⁸.

Compositeur

Le compositeur est le deuxième pilier créatif de la musique, au sens large. C'est lui qui va créer la musique⁹, la composer (ce faisant, il acquiert donc le statut de compositeur).

Auteur-compositeur

Lorsque la même personne crée la musique et les textes, on parle alors d'auteur-compositeur. L'auteur-compositeur est le musicien que je qualifierais, personnellement, de commun. Le terme « commun » n'a ici aucune connotation péjorative, il est simplement employé afin de mettre en exergue le fait que les musiciens dont je parlerai tout au long de ce travail seront des auteurs-compositeurs, et pas des auteurs, des compositeurs ni des artistes-interprètes. L'objectif étant de réduire la fenêtre de tir et de cibler beaucoup plus le travail sur une catégorie bien particulière de musiciens.

Et comme nous nous retrouvons encore dans une notion, dans une classe de musiciens très large, il me faudra apporter une dernière précision quant aux musiciens réellement ciblés par le présent travail.

⁷ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 33

⁸ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 31

⁹ Idem que n°8

Ceci m'amène donc à introduire la notion de « petits » auteurs-compositeurs. De nouveau, il ne faut y voir aucune intention péjorative de mon chef mais bien une volonté de cerner précisément un public. La notion de « petits » est à entendre en ce sens : « l'ensemble des auteurs-compositeurs dépendants¹⁰ de l'industrie musicale, dans la mesure où ceux-ci ne peuvent s'auto-produire, ni s'auto-diffuser ».

Nous reprendrons donc comme définition principale, utile dans ce travail, de ce que sont les « petits auteurs-compositeurs » :

« Les petits auteurs-compositeurs sont les personnes qui représentent, à elles seules, les deux piliers créatifs situés à la base de toute la mécanique de l'industrie musicale, ils sont aussi bien les auteurs des textes que les compositeurs des musiques. De plus, ils sont relativement dépendants de cette dite industrie en ce sens qu'il ne peuvent s'auto-produire ni s'auto-diffuser ».

L'industrie musicale, le pilier financier

Nous avons précédemment défini les deux piliers créatifs de la musique et par conséquent, le terme « industrie musicale » sera orienté vers les autres acteurs du système. L'industrie musicale sera donc ici vue comme le pilier financier du système et non comme le système en tant que tel¹¹. Nous pouvons dénombrer un certain nombre d'acteurs dans ce pilier, dont ceux qui suivent :

Bookeur¹²

La fonction de bookeur est une notion assez floue en ce qu'elle est utilisée par les personnes du milieu musical mais qu'elle n'est dénommée ainsi nulle part dans les textes législatifs. Dans ceux-ci, on parle d'agent de placement de l'artiste¹³.

Le bookeur a néanmoins été défini comme suit par Emmanuelle Meurice : « *Le bookeur est la personne physique ou morale qui place l'artiste sur des événements, festivals, concerts. Il fait tourner l'artiste dans divers lieux, négocie son cachet, gère son agenda « live ». Il se rémunère également en prélevant une commission sur le cachet de l'artiste (maximum 25% NDLR¹⁴). [...] »¹⁵*

¹⁰ La notion est ici à prendre avec le plus de relativité possible

¹¹ Dans son ouvrage, Jean-Christophe Lardinois aborde l'industrie de la musique comme étant le système, le tout reprenant l'ensemble des acteurs, comprenant donc les piliers créatifs ET économiques. Je tiens ici à marquer mon accord avec cette acception de la notion. Néanmoins, pour faciliter la compréhension du lecteur, il m'a paru nécessaire de bien marquer la séparation entre les piliers créatif et financier

¹² E. MEURICE, *Les contrats de l'industrie musicale dans le secteur des musiques actuelles. Autour des fonctions de bookeur, manager.*, IHECS, Bruxelles, 2007, p. 18 à 20

¹³ Idem que n°12 ; Décret du Conseil Régional Wallon du 13 mars 2003 relatif à l'agrément des agences de placement, *M.B.*, 31 mars 2003 ; Arrêté du Gouvernement Wallon du 3 juin 2004 portant sur l'exécution du décret du Conseil Régional Wallon du 13 mars 2003, *M.B.*, 23 août 2004

¹⁴ Idem que n°13

¹⁵ E. MEURICE, *Les contrats de l'industrie musicale dans le secteur des musiques actuelles. Autour des fonctions de bookeur, manager.*, IHECS, Bruxelles, 2007, p. 18

Manager

La fonction de manager va, partiellement, dans le même sens que celle de booker. Partiellement car, en réalité, le manager est plus qu'un booker, il s'occupe de tout pour l'artiste, qu'il s'agisse de son placement, de la négociation de ses contrats (avec n'importe quelle agence ou individu) ou bien d'un soutien actif de son artiste¹⁶.

« *Le manager, c'est comme une seconde mère pour l'artiste* »¹⁷

Cette phrase permet de bien se rendre compte, de manière métaphorique, du rôle que joue cet acteur.

Bien que n'étant pas réglementée¹⁸, la fonction de manager devrait répondre, en partie, à la réglementation concernant les agences de placement d'artistes pour les raisons très clairement évoquées par madame Meurice, à savoir : le fait que le manager s'occupe en partie (et non en moindre) du placement de ses artistes¹⁹.

Producteur

Le producteur, aussi appelé producteur de phonogrammes, est « *celui qui s'occupe de la réalisation, de la fabrication, de la commercialisation et de la promotion des phonogrammes. Il n'est pas directement lié aux créateurs [...]. Le producteur phonographique est rétribué par la vente des phonogrammes. [...]* »²⁰.

Il faut ici compléter cette définition par le fait que le producteur n'est pas nécessairement directement lié aux créateurs car rien n'empêche un auteur-compositeur de signer un contrat de production. C'est même une nécessité pour ces personnes qui sont, en général, elles-mêmes artistes-interprètes de leurs créations. En cette qualité, elles peuvent donc signer un contrat de production.

¹⁶ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 33

¹⁷ Emmanuelle MEURICE

¹⁸ E. MEURICE, *Les contrats de l'industrie musicale dans le secteur des musiques actuelles. Autour des fonctions de booker, manager.*, IHECS, Bruxelles, 2007, p. 10

¹⁹ E. MEURICE, *Les contrats de l'industrie musicale dans le secteur des musiques actuelles. Autour des fonctions de booker, manager.*, IHECS, Bruxelles, 2007, note en bas de page n°14

²⁰ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 33

Éditeur

« Personne à qui l'auteur et/ou le compositeur d'une chanson ont cédé leurs droits en contrepartie de l'obligation pour l'éditeur d'assurer l'exploitation de leur œuvre. En vertu de ses obligations contractuelles, l'éditeur reproduit l'œuvre, la met en circulation et perçoit, en échange, une partie des droits revenant aux auteurs et compositeurs »²¹. Il peut percevoir jusqu'à 50% de ces droits²².

Major

Une Major, ou Maison de disques, est une « société multinationale de l'industrie du disque (Warner, BMG, Sony, Universal et Virgin) qui intègre l'ensemble des activités de l'industrie musicale, soit la production, la reproduction et la distribution »²³.

Cet acteur n'est introduit qu'à titre indicatif car on ne peut exclure la possibilité qu'un petit auteur-compositeur signe un contrat avec une Major, mais, de m'être entretenu avec plusieurs musiciens, on constate une réticence, chez bon nombre de musiciens, à signer de tels contrats car ils se sentent pris au piège. Je reviendrai sur ce sentiment, ce feeling, au point intitulé « Un acte apparemment nécessaire est-il irrémédiablement vécu comme une aliénation par l'auteur-compositeur ? ».

Quelques notions juridiques nécessaires

Pour finir, ce travail traitant de concepts juridiques, il me semble que la définition de ceux-ci s'impose. Les deux notions principalement concernées sont le contrat et la propriété intellectuelle.

Le contrat

Selon le Code civil, le contrat se définit comme suit : « Le contrat est une convention par laquelle une ou plusieurs personnes s'obligent, envers une ou plusieurs autres, à donner, à faire ou à ne pas faire quelque chose. »²⁴

Il est soumis, entre autres, à quatre conditions de validité²⁵ : le consentement des parties, la capacité de contracter, l'objet certain et la cause licite.

²¹ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 216

²² J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 33

²³ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 217

²⁴ Code civil, art. 1101

²⁵ E. MEURICE, *Les contrats de l'industrie musicale dans le secteur des musiques actuelles. Autour des fonctions de booker, manager.*, IHECS, Bruxelles, 2007, p. 6

Dans le cadre de la musique, les contrats²⁶ issus de son industrie sont réglementés, codifiés, par l'article 3 de la loi du 30 juin 1994 relative au droit d'auteur²⁷, en ce qui concerne les droits patrimoniaux. Cet article parle, entre autres, d'écrits à titre probatoires, d'interprétations restrictives, de modes d'exploitation (durée, rémunération et étendue de la cession) et d'éventuelles (mais fréquentes) règles de cession de droit sur des œuvres futures.

Actuellement, dans l'industrie musicale, on dénombre sept principaux types de contrats²⁸ : le contrat de management (*Définir les termes et conditions du mandat donné par l'artiste au manager*²⁹), le contrat d'artiste (*Définir les termes et conditions de la cession du droit de reproduction des prestations de l'artiste-interprète et de la distribution de celles-ci au producteur, moyennant contrepartie*³⁰), le contrat de production (*Définir les termes et conditions de la cession du droit de fixation des prestations de l'artiste-interprète (et, le cas échéant, de la reproduction et de la distribution de celles-ci) au producteur, moyennant contrepartie*³¹), le contrat de producteur artistique (*Définir les termes et conditions de la relation professionnelle entre le producteur de phonogrammes et le producteur (réalisateur) artistique*³²), le contrat d'édition (*Définir les termes et conditions de la cession des droits de reproduction et représentation d'une œuvre à un éditeur qui s'engage à l'exploiter ou la faire exploiter*³³), le contrat de distribution (*[...] est celui par lequel un distributeur s'engage à distribuer les phonogrammes du producteur. Ce contrat ne concerne ni la fabrication des exemplaires ni leur promotion, à l'opposé du contrat de licence*³⁴) et le contrat de licence (*Le contrat de licence est celui par lequel le propriétaire d'un enregistrement (le producteur) donne à un autre (le licencié) le droit de reproduire et de le commercialiser [...]*³⁵).

²⁶ Ces contrats sont dits synallagmatiques

²⁷ E. MEURICE, *Les contrats de l'industrie musicale dans le secteur des musiques actuelles. Autour des fonctions de booker, manager.*, IHECS, Bruxelles, 2007, p. 8 - 9

²⁸ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 44 à 166

²⁹ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 44

³⁰ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 60 ; généralement conclu entre l'artiste et une Major

³¹ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 97 ; généralement conclu entre un producteur et l'artiste

³² J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 115

³³ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 123

³⁴ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 157

³⁵ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 164 ; généralement entre un producteur et une Major

La propriété intellectuelle³⁶

La propriété intellectuelle est une notion omniprésente dans nos sociétés, elle a pour but actuel de « protéger » les créations, les productions, les idées de personnes physiques et/ou morales. Au premier abord, on pourrait voir là une évolution du droit, ancestral, de propriété (nous provenant tout droit du droit romain). En fait, il n'en est rien, ce droit de la propriété intellectuelle est tout aussi ancien. On en trouve les premières traces dans la Grande Grèce (en Italie du Sud) au travers d'une loi datant de 6^{ème} siècle Avant J.C., dite loi de Sybaris^{37 et 38}. Au travers de cette loi, on peut voir se dégager une forme qui ressemble à ce que nous appellerions de nos jours un brevet.

Actuellement, on retrouve plusieurs grandes catégories au sein de la propriété intellectuelle³⁹ dont :

- La marque déposée. Celle-ci protège tout ce par quoi on (re)connaît le produit (nom, logo, graphisme, conditionnement, etc.)
- Les droits d'auteur qui protègent les œuvres artistiques et littéraires et ne peuvent être créés que par des personnes physiques
- Les droits voisins qui protègent les prestations des artistes-interprètes, les premières fixations de sons ou de films et les émissions des organismes de radiodiffusion
- Les brevets. Ceux-ci protègent entre autres les inventions à usage industriel

Les deux catégories qui vont nous occuper dans le cadre de ce travail sont les droits d'auteurs et les droits voisins, dans la mesure où nous ne nous occuperons « que » des relations entre les divers acteurs.

Parmi les droits d'auteur, on retrouvera⁴⁰ :

- Les droits patrimoniaux : droit de reproduction mécanique (*droit payé aux auteurs, compositeurs et éditeurs d'une œuvre musicale lors de sa fixation/reproduction sur un support [...]*), droit de reproduction publique (*droit de l'auteur qui peut seul autoriser la reproduction publique de son œuvre. Il consiste en la reproduction immatérielle de l'œuvre (par exemple la reproduction du texte d'une chanson sur un site Internet) et la reproduction immatérielle, c'est-à-dire la*

³⁶ Il existe désormais un Code de la propriété intellectuelle édité par Bruylant

³⁷ M. COUTURE, M. DUBÉ, P. MALISSARD, *Propriété intellectuelle et université : Entre la libre circulation des idées et privation des savoirs*, Québec, PUQ, 2010, p. 107

³⁸ Pour plus d'informations sur Sybaris, consulter : A. HEEREN, *Manuel de l'histoire ancienne, considérée sous le rapport des constitutions, du commerce et des colonies des divers états de l'Antiquité, Volume 1*, Bruxelles, Société belge de librairie, 1840, p. 253

³⁹ Sites web http://www.investinlanders.com/fr/doing_business/legal_guide/intellectual_property/ et http://www.droitbelge.be/propriete_intellectuelle.asp, dernière consultation le 22/04/2011 à 11h32 et 11h34

⁴⁰ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 215 - 216

traduction [...] ou la modification de l'orchestration [...]) et le droit de communication publique ou droit d'exécution publique.

- Les droits moraux (extrapatrimoniaux) : droit de divulgation (*[...] l'auteur apprécie seul le moment où son œuvre est achevée et le moment où elle peut être communiquée au public*), droit à la paternité (droit de l'auteur de (faire) mettre son nom sur chaque exemplaire de son œuvre) et droit à l'intégrité et au respect (respect de l'œuvre et de l'esprit de celle-ci).

Les contrats de l'industrie musicale, créateurs de propriété intellectuelle ? Oui ! **Les contrats de l'industrie musicale, aliénateurs de propriété intellectuelle ? Oui ?**

Comme indiqué plus haut, les contrats de l'industrie musicale sont réglés principalement par⁴¹ l'article 3 de la loi du 30 juin 1994⁴² sur le droit d'auteur et les droits voisins. Cet article établit, entre autres, que les droits moraux sont inaliénables, que la cession des droits patrimoniaux sur les oeuvres futures doit être limitée dans le temps, que la forme écrite des contrats a force probatoire, qu'il est nécessaire d'y indiquer les modes d'exploitation et la rémunération, etc. .

De la création

Penchons-nous maintenant sur l'aspect positif des contrats de l'industrie musicale. Il ne faut pas ici entendre par positif qu'un aspect soit bien ou mal mais bien que, d'un certain point de vue, ces contrats sont créateurs d'obligations. C'est en ce fait qu'il s'agit d'un aspect positif, par opposition à l'aliénation de droits, qui serait, selon moi, l'aspect négatif des contrats de l'industrie musicale, dans le même ordre d'idée.

Comme déjà exprimé plus haut, en lieux et place des définitions, le contrat est « créateur » d'obligations entre les parties et, par conséquent, de droits. En fait le mot créateur n'est peut être pas si bien adapté que ça.

En ce qui concerne les contrats de l'industrie musicale, les droits qui sont concernés, sont principalement des droits pécuniaires et des « droits de propriété intellectuelle »⁴³. En effet, les artistes vont se voir concéder un droit à recevoir certaines sommes d'argent (sous forme du reste⁴⁴ des rémunérations des droits et/ou des prestations) et l'industrie musicale, en tant que pilier financier comme défini plus haut, va en contre partie acquérir certains droits relevant de la propriété intellectuelle de l'auteur-compositeur (tels que le droit de reproduction, par exemple).

On ne peut donc pas vraiment dire qu'il s'agisse bel et bien d'une « création » de propriété intellectuelle comme on pourrait le croire au premier abord. Il s'agit plutôt d'une cession de droits préexistants au contrat. L'industrie musicale acquiert des droits par cession, phénomène qu'il faut absolument dissocier d'une hypothétique création d'un droit relevant de la propriété intellectuelle grâce à un contrat. Pour étayer mes propos, je vais énoncer un cas où l'on pourrait se dire, à première vue, que le contrat crée un droit : imaginons qu'un auteur-compositeur signe un contrat avec un éditeur (un contrat d'édition) et qu'il soit indiqué dans celui-ci que l'auteur-compositeur s'engage à céder ses droits de reproduction sur les cinq albums à venir, produits dans un délai de six ans maximum, exclusivement à l'éditeur partie

⁴¹ E. MEURICE, *Les contrats de l'industrie musicale dans le secteur des musiques actuelles. Autour des fonctions de booker, manager.*, IHECS, Bruxelles, 2007, p. 8 - 9

⁴² Loi du 30 juin 1994 sur le droit d'auteur et les droits voisins, *M.B.*, 27 juillet 1994 ; mise à jour par la loi du 30 décembre 2009 portant des dispositions diverses, *M.B.*, 31 décembre 2009

⁴³ À comprendre : des droits repris dans le « pack » propriété intellectuelle

⁴⁴ Le reste car l'artiste ne sera payé qu'après que l'industrie musicale se soit servie

au contrat. Il n'y aurait pas la création de droits de reproduction sur les albums à venir mais bien la promesse de cession de ceux-ci, une fois créés (conséquence factuelle de la production de nouveaux albums).

Les contrats de l'industrie musicale ne sont donc pas créateurs de propriété intellectuelle, ils n'en sont que les « passeurs ».

De l'aliénation

Après avoir tiré au clair la fonction positive des contrats, penchons-nous maintenant sur la « fonction négative des contrats » : les contrats de l'industrie musicale sont-ils aliénateurs de propriété intellectuelle ?

Comme nous avons pu le découvrir plus haut, les contrats de l'industrie musicale ne sont pas des créateurs de propriété intellectuelle mais bien des instruments servant à les transférer, selon les modalités prescrites.

Il apparaît donc assez facilement que le transfert de ces droits entraîne pour l'une des parties (l'industrie musicale en tant que pilier financier) une acquisition de propriété intellectuelle et, pour l'autre partie, une aliénation partielle⁴⁵ de sa propriété intellectuelle.

Bien qu'ayant malgré tout le reste des retours financiers, le pilier créatif - les auteurs-compositeurs - se verra donc amputé d'une partie de ses prérogatives au profit du pilier financier dont il est tributaire pour se produire et se diffuser.

Nous pouvons donc répondre à la deuxième question par l'affirmative en nuancant quelque peu : les contrats de l'industrie musicale sont bien des aliénateurs de propriété intellectuelle, mais uniquement partiellement.

⁴⁵ Partielle car, comme spécifié supra, les droits moraux sont inaliénables

Cet acte apparemment nécessaire est-il irrémédiablement vécu comme une aliénation par l'artiste ?

Pour répondre à cette question, j'ai sciemment choisi de me concentrer sur la théorie de Marx en la matière⁴⁶ car celle-ci correspond parfaitement à mes convictions. Celle-ci a été reprise dans un ouvrage de Peter Drahos, intitulé « A philosophy of intellectual property »⁴⁷, lequel me servira de référent.

Selon Marx et sa théorie de l'aliénation, la propriété, privée, est une manifestation de l'aliénation. C'est-à-dire, une manifestation de quelque chose de contre-productif (si l'on considère que le propriétaire n'est pas/plus celui qui a fabriqué de A à Z son produit). Le travailleur se retrouverait, selon lui, aliéné de son environnement, de sa production et de lui-même⁴⁸.

Dans le cas de travaux créatifs⁴⁹, de créations artistiques (musicales et/ou autres), Marx y voit une réalisation de soi et une « porte de sortie » vers la liberté. C'est une des raisons majeures qui le poussent à penser que les productions artistiques⁵⁰ ne devraient pas entrer dans le circuit marchand, dans le circuit commercial. Le fait même de les faire entrer dans le circuit commercial constitue, selon Marx, une très forte aliénation⁵¹.

En effet, si le travail créatif constitue une voie d'expression de soi et de liberté, en vendre le produit constitue une réelle perte de soi dans un autre, une aliénation que je qualifierai de profonde.

Je me permettrai maintenant d'apporter quelques éléments supplémentaires, venant nuancer et compléter cette théorie appliquée aux productions artistiques musicales. À commencer par le fait que ce que Marx n'avait pas pris en compte dans sa conception quelque peu utopique, c'est le fait que les artistes veulent vivre de leur art. Le fait que, dans notre monde capitaliste, malgré tous ses espoirs, ces artistes doivent bien vivre et même vivre bien. Ils ne peuvent donc se passer de rentrées financières, ce qui les pousse vers une finalité lucrative factuelle.

Ce n'est donc plus ce qui constitue réellement une aliénation pour l'artiste. Ceci étant renforcé par le fait que nous évoluons non seulement dans une société de capitalisme social, mais aussi dans une société de droit où la propriété matérielle de l'œuvre a été remplacée par une propriété intellectuelle de celle-ci. Ainsi les artistes ont pu dégager des revenus de leurs productions tout en conservant la propriété, et donc sans s'en voir aliéné, sans subir d'aliénation.

Là où cette aliénation subsiste, c'est quand l'artiste est contraint de céder/vendre son droit de propriété intellectuelle. C'est alors que nous pouvons de nouveau nous référer à la théorie de

⁴⁶ Théorie que je vulgariserai pour permettre une meilleure compréhension en l'espèce par le lecteur, et que j'orienterai principalement vers les productions artistiques, bien que la théorie originelle ne s'y cantonne pas spécifiquement

⁴⁷ P. DRAHOS, *A philosophy of intellectual property*, Repr. 2002, Aldershot, Ashgate, 1996, 257 p.

⁴⁸ P. DRAHOS, *A philosophy of intellectual property*, Repr. 2002, Aldershot, Ashgate, 1996, p. 97

⁴⁹ P. DRAHOS, *A philosophy of intellectual property*, Repr. 2002, Aldershot, Ashgate, 1996, p. 104-108

⁵⁰ J'utiliserai, dans ce chapitre, le terme de « production artistique » comme étant le résultat du travail créatif

⁵¹ « intense alienation » dans le texte original

Marx exposée ci avant. L'entrée dans le circuit commercial de ces droits de propriété « intellectualisés » entraîne une très forte aliénation.

Très forte aliénation ressentie peut-être encore plus vivement par les artistes qui se voient contraints à cet « arrachement » d'une part d'eux-mêmes au profit, majoritairement, de l'industrie musicale.

Afin de mesurer rapidement ce sentiment d'aliénation et afin de confirmer cette théorie, j'ai réalisé un petit sondage⁵², dont les résultats ont été annexés à ce travail.

Il en ressort que la majorité des artistes interrogés se sentent « écrasés » par l'industrie musicale⁵³ qui semble exercer une position trop dominante. Il faut ici comprendre que par position trop dominante, on vise le caractère omniprésent et inévitable de l'industrie musicale. Dans la majeure partie de leurs actions, les artistes voient s'immiscer cette industrie, détentrice de la majorité de leurs droits patrimoniaux⁵⁴, résultat et manifestation de cette forte aliénation des artistes au profit de l'industrie musicale.

Cette aliénation frustre les artistes qui ne se sentent pas/plus compris par cette industrie qui ne partage par leurs intérêts⁵⁵. Notons au passage que la frustration ne serait que réduite (voire acceptée), et pas éliminée, si l'industrie musicale avait réellement la volonté de les aider⁵⁶ car, d'une part, celle-ci doit rentrer dans ses caisses malgré tout et, d'autre part, ça n'enlèverait en rien le fait que la cession de leurs droits constitue une aliénation.

Ces quelques éléments recueillis nous montrent que cette aliénation est belle et bien réelle, présente et fortement ressentie.

Nous pouvons donc désormais répondre à la question posée en début de chapitre, à savoir : « Cet acte apparemment nécessaire est-il irrémédiablement vécu comme une aliénation par l'artiste ? »

Il semble en effet que cette aliénation de droit soit vécue comme une aliénation profonde par l'artiste, dans une acception plus philosophique du terme. Néanmoins, il existe une minorité d'artistes pouvant profiter de structures qui leurs sont plus favorables. On observera alors une relative acceptation de leur condition d'aliénés, sans pour autant qu'ils l'oublient. Dans tous les cas, cette aliénation sera vécue comme telle par l'artiste, plus ou moins bien.

⁵² Le sondage a recueilli l'avis de 16 participants

⁵³ Aux questions relatives à la position de l'industrie musicale (dominante, trop dominante et écrasante), la majorité des votants a répondu par l'affirmative

⁵⁴ De la partie patrimoniale de leurs droits de propriété intellectuelle

⁵⁵ Majorité de réponses affirmatives à la question de savoir si les artistes ressentaient parfois un sentiment de frustration face à l'industrie musicale

⁵⁶ Notons ici qu'il existe des structures beaucoup moins « profiteuses » telles que le fameux label Jaune Orange (<http://www.collectifjauneorange.net/>). Notons aussi que les artistes qui s'y trouvent évoquent même une non frustration, que nous pouvons traduire par une acception de leur condition, au vu des conditions moins défavorables qui leur sont proposées

Et d'un point de vue financier, cette aliénation prend-elle une dimension inégale ?

Précisons tout d'abord que nous ne nous intéresserons « qu' » aux supports matériels dits CD's de musique. Il aurait été possible de traiter également d'autres supports matériels (vinyles, DVD's, BD's, etc.) et immatériels (morceaux disponibles sur des plates-formes de téléchargement telles que l'Apple Store), mais ceci serait tout à fait superflu dans le cadre de ce travail, sachant que les chiffres et explications données pour les CD's peuvent s'appliquer de manière similaire.

Afin de répondre à la question posée ci-dessus, il semble utile de nous baser sur des chiffres les plus actuels possibles, lesquels apparaissent dans un rapport intitulé « Annuaire de l'audiovisuel »⁵⁷. On peut y observer que le prix moyen d'un CD de musique était, en 2008, de 18,29 euros⁵⁸ (contre 18,73 euros en 2006, soit une baisse du prix moyen de 2,3 % en deux ans).

Nous allons ensuite soustraire de ce prix moyen un ensemble de montants⁵⁹ constituant la part prélevée par la TVA (21 %) et par l'ensemble de l'industrie musicale⁶⁰ et composé comme suit, dans une situation idéale pour l'artiste :

TVA	-	3,84 €
SABAM	-	1,25 €
Frais de pressage et de pochette	-	1 €
Enregistrement	-	2,25 €
Marketing et promotion	-	0,25 €
Producteur	-	2 €
Bénéfice pour le vendeur de CD	-	2 €

Ce qui nous amène à un total de 12,59 euros dont 8,75 pour l'industrie musicale, soit 60,6 % du prix HTVA, alors que l'artiste ne recevra que 5,7 euros par CD vendu dans le meilleur des cas. Meilleur des cas qui, en pratique, n'arrivera très probablement jamais.

L'artiste ne peut donc gagner qu'au maximum 31,2 % du prix de vente du CD à condition, bien entendu qu'il soit auteur-compositeur et interprète de son œuvre.

On pourrait encore se dire que l'artiste gagne tout de même presque un tiers du prix de vente du CD mais il faut, par-dessus tout cela, encore tenir compte du fait que de plus en plus de

⁵⁷ F. DELCOR, *Annuaire de l'audiovisuel*, édition 2009, Bruxelles, Communauté française de Belgique, Service général de l'Audiovisuel et des Multimédias, 2009, 528 p.

⁵⁸ F. DELCOR, *Annuaire de l'audiovisuel*, édition 2009, Bruxelles, Communauté française de Belgique, Service général de l'Audiovisuel et des Multimédias, 2009, p. 23

⁵⁹ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, p. 27

⁶⁰ Pour rappel, le terme d'industrie musicale est toujours à considérer ici comme défini au début de ce travail, c'est-à-dire dans son acception restreinte de pilier financier

bookeurs et de managers se réservent une part de ce tiers lors de la signature de leur contrat avec l'artiste, à hauteur de, respectivement, 25 % (maximum) et 15 à 25 %. Il est également possible et raisonnablement envisageable que l'artiste ait cédé des parts à des stylistes, des maquettistes, des graphistes ou encore des webdesigners en échange de leur travail sur le visuel du groupe et de ses divers supports. Sans oublier non plus le défraiement des musiciens et de l'ingénieur son/lumière en cas de trop faible cachet lors d'un concert, l'amortissement du matériel, les résidences, les locations diverses, etc. . Enfin, il ne faut pas oublier non plus que les rentrées d'argent que les artistes déclarent via SMART⁶¹ sont imposées à hauteur de 50%.

Bref, on peut aisément s'apercevoir que les 31,2 % de gain, réalisés sur un CD vendu, s'amenuisent très vite.

Un petit calcul nous permet d'évaluer le nombre de CD's à vendre pour atteindre un niveau de revenus équivalent plus ou moins au maximum du « statut d'artiste », garantissant des rentrées raisonnables (nous calculerons ici 1000 €/mois), dans l'hypothèse où l'artiste percevrait pleinement ses 5,7 euros. Ce calcul nous montre qu'il faudrait que l'artiste vende 176 CD's par mois. Et dans le cas de petits auteurs-compositeurs ciblés par ce travail, ceci n'arrive pratiquement jamais.

A priori, une inégalité flagrante peut apparaître, mais est-elle aussi réelle qu'il n'y paraît ? Car c'est en général le label⁶² qui investit la majeure partie des fonds pour la réalisation du CD (à savoir, l'enregistrement, le mastering, le pressage, la promotion, etc.), à hauteur de, grosso modo, 10 000 euros⁶³. Le reste étant apporté par les subsides/subventions⁶⁴ que l'artiste aura obtenu de la Communauté française. 10 000 euros, cela correspond plus ou moins à 1143 CD's à vendre pour arriver à une opération zéro, toujours en ne considérant « que » la vente de CD's. Autant dire un investissement sur le long terme si le groupe ne décolle pas plus que ça⁶⁵. Il importe néanmoins de ne pas dramatiser le risque pris par le label, sachant que celui-ci travaille en général avec plusieurs artistes, ceci lui permettant de se reposer sur des artistes qualifiés de « valeurs sûres ».

Nous pourrions dès lors en arriver à la conclusion que la relation résultant de cette aliénation partielle de la propriété intellectuelle que représente le contrat de l'industrie musicale n'est pas, d'un point de vue financier, inégale, ou du moins ne l'est pas trop. Et nous aurions raison de le penser si seulement un petit élément ne venait pas gâter ce beau paysage, d'apparence relativement équilibré.

⁶¹ SMART est un organisme qui aide les artistes dans leurs projets artistiques (pour leur comptabilité, le prêt de matériel, etc.)

⁶² Le label est en général une ASBL jouant le rôle de producteur et bien souvent d'éditeur également.

⁶³ Source : Emmanuelle Meurice, ancienne manager/bookeur chez Lover Booking

⁶⁴ Il n'existe désormais plus de distinction entre les deux termes, ceux-ci ayant été utilisés indistinctement dans les textes réglementaires, à tous niveaux de pouvoirs selon le Ministère de la Communauté française dans un document du 4 mars 2011 intitulé « Chantier Dicos. Les données d'information comptable pour les opérateurs culturels [...] », p. 10

⁶⁵ Ce nombre « pivot » de ventes peut par contre être très rapidement dépassé si le groupe décolle bien et si le label respecte bien ses obligations de résultats ; ce sur quoi nous ne pouvons pas compter dans ce travail, car tout ceci reste de l'ordre de l'hypothétique et ne se vérifie qu'après coup

Ce petit élément est, en réalité, une des pierres d'achoppement de la problématique que je qualifierai de « problématique des petits artistes pauvres face à l'industrie musicale (op)pressante ».

Il faut en effet prendre en compte dans notre évaluation de l'éventuelle inégalité de la situation le fait que les labels ne sont pas de réels investisseurs en ce sens qu'ils sont eux-mêmes subsidiés/subventionnés par la Communauté française. Ils n'investissent donc pratiquement rien dans leurs artistes mais se rémunèrent néanmoins grassement sur les ventes de CD's, tout au moins.

En prenant en compte tous ces éléments, et principalement ce dernier point, nous pouvons désormais conclure qu'il existe une réelle inégalité financière entre les artistes et l'industrie musicale. Le pilier financier règne en maître quasi absolu sur la partie économique et financière tandis que les artistes se voient contraints de subir cette inégalité.

Conclusions

Après avoir commencé par définir tout un ensemble de concepts, nous nous sommes demandé, tout au long de ce travail, si les contrats de l'industrie musicale constituaient bien, ou non, une aliénation, partielle ou non, de la propriété intellectuelle et dans quelle mesure.

Nous avons tout d'abord examiné la question sous un angle légal et critique, une analyse de cette question de droits en droit. Nous sommes arrivés assez rapidement à deux premières conclusions. La première des deux étant que les contrats de l'industrie musicale ne sont pas des créateurs de propriété intellectuelle et la seconde est que les contrats de l'industrie musicale n'en constituent pas une aliénation pleine mais bien une aliénation partielle car on y distingue deux grandes catégories de droits : les droits patrimoniaux et les droit moraux. Les premiers sont cessibles/aliénables, les seconds sont quant à eux dits inaliénables. Partant de cette dernière constatation, il ne peut exister qu'une aliénation partielle de la propriété intellectuelle.

Ensuite, nous nous sommes penchés sur une conception plus philosophique de la propriété intellectuelle et de l'aliénation. À la lumière de la théorie de l'aliénation de Marx ainsi qu'à celle d'un petit sondage, nous avons pu constater que les contrats de l'industrie musicale sont bel et bien irrémédiablement vécus comme une aliénation de l'artiste au profit de l'industrie musicale. Le sondage a mis en exergue deux situations : celle du mal vécu (chez la majorité des artistes, confrontés à des structures majoritairement orientées vers le profit et la rentabilité) et celle, au contraire, du bien vécu (chez une petite minorité d'artistes, pouvant profiter de structures leur étant plus favorables). Dans la première situation, les artistes se sentent incompris et frustrés, preuve de cette profonde aliénation qu'ils subissent, alors que dans la deuxième, la frustration s'atténue et laisse de la place à l'acceptation, par l'artiste, de sa condition d'aliéné.

Finalement, après avoir déjà constaté le caractère aliénateur des contrats de l'industrie musicale vis-à-vis de la propriété intellectuelle, nous nous sommes interrogés sur le caractère inégal, ou non, des conséquences financières de cette aliénation partielle⁶⁶ et en sommes arrivés à la conclusion que cette aliénation partielle entraîne une grande inégalité financière entre l'artiste et l'industrie musicale.

En conclusion, les contrats de l'industrie musicale constituent une aliénation partielle de la propriété intellectuelle, réellement vécue comme telle par les artistes et engendrant d'énormes inégalités entre les artistes et l'industrie musicale.

Pour pallier cette aliénation, pour tenter d'échapper aux inégalités, les petits auteurs/compositeurs s'organisent de plus en plus entre eux pour parvenir à s'auto-produire à moindre frais et à « moindre aliénation ». On observe un phénomène croissant de « débrouille avec des bouts de ficelle » et d'indépendantisme. Certains vont même jusqu'à s'enregistrer eux-mêmes, chez eux. Mais au final, aucun d'entre eux, s'il veut réussir à grande échelle, ne pourra échapper complètement à l'industrie musicale, détentrice des moyens et omniprésente...

⁶⁶ Nous parlons ici du caractère partiel et non entier de l'aliénation car l'aspect financier découle de la cession des droits et pas d'une conception philosophique

Bibliographie

COUTURE M., DUBÉ M., MALISSARD P., *Propriété intellectuelle et université : Entre la libre circulation des idées et privation des savoirs*, Québec, PUQ, 2010, 385 p.

DELCOR F., *Annuaire de l'audiovisuel*, édition 2009, Bruxelles, Communauté française de Belgique, Service général de l'Audiovisuel et des Multimédias, 2009, 528 p.

DRAHOS P., *A philosophy of intellectual property*, Repr. 2002, Aldershot, Ashgate, 1996, 257 p.

HEEREN A., *Manuel de l'histoire ancienne, considérée sous le rapport des constitutions, du commerce et des colonies des divers états de l'Antiquité, Volume 1*, Bruxelles, Société belge de librairie, 1840, 347 p.

LARDINOIS J.-C., *Les contrats commentés de l'industrie de la musique, cadre général et pratique contractuelle*, 1^{re} éd., Bruxelles, Larcier, 2004, 226 p.

MEURICE E., *Les contrats de l'industrie musicale dans le secteur des musiques actuelles. Autour des fonctions de booker, manager.*, IHECS, Bruxelles, 2007, 34 p.

Ministère de la Communauté française de Belgique, *Chantier DICOS. Les données d'information comptables pour les opérateurs culturels organisés sous statut d'association ou de fondation et subventionnés de manière pluriannuelle, dans le cadre d'une reconnaissance, d'un contrat programme ou d'une convention*, Communauté française, Bruxelles, 04 mars 2011, 16 p.

Arrêté du Gouvernement Wallon du 3 juin 2004 portant sur l'exécution du décret du Conseil Régional Wallon du 13 mars 2003, *M.B.*, 23 août 2004

Code civil, art. 1101

Décret du Conseil Régional Wallon du 13 mars 2003 relatif à l'agrément des agences de placement, *M.B.*, 31 mars 2003

Loi du 30 juin 1994 sur le droit d'auteur et les droits voisins, *M.B.*, 27 juillet 1994 ; mise à jour par la loi du 30 décembre 2009 portant des dispositions diverses, *M.B.*, 31 décembre 2009

Site web droitbelge.be

http://www.droitbelge.be/propriete_intellectuelle.asp, dernière consultation le 27/04/2011 à 10h02

Site web investinlanders.com

http://www.investinlanders.com/fr/doing_business/legal_guide/intellectual_property/, dernière consultation le 27/04/2011 à 10h03

Annexes

Résultats du sondage « Les petits auteurs-compositeurs face à l'industrie musicale »

	Pas d'accord	Avis mitigé	D'accord	Nombre de réponses
L'industrie musicale exerce une position dominante	6,3% (1)	31,3% (5)	62,5% (10)	16
L'industrie musicale exerce une position trop dominante	12,5% (2)	31,3% (5)	56,3% (9)	16
L'industrie musicale exerce une position écrasante	25,0% (4)	31,3% (5)	43,8% (7)	16
Vous vous sentez en accord avec la "politique marchande" de l'industrie musicale	43,8% (7)	50,0% (8)	6,3% (1)	16
Vous vous sentez compris par l'industrie musicale	56,3% (9)	37,5% (6)	6,3% (1)	16
Vous approuvez l'industrie musicale dans son mode de fonctionnement actuel	68,8% (11)	31,3% (5)	0,0% (0)	16
Vous ressentez parfois un sentiment de frustration face à cette machine à produire de l'argent qu'est l'industrie musicale	18,8% (3)	31,3% (5)	50,0% (8)	16
Vous vivez bien vos relations avec cette industrie	31,3% (5)	50,0% (8)	18,8% (3)	16
Le fait de dépendre de "l'industrie musicale comme pilier financier" ne vous dérange pas	37,5% (6)	43,8% (7)	18,8% (3)	16

Être pieds et poings liés avec elle ne vous pose pas de problème	50,0% (8)	43,8% (7)	6,3% (1)	16
D'un point de vue global, vous sentez vous à votre place, en tant qu'auteur-compositeur, pilier créatif mais aussi base du système, face à cette énorme machine financière qu'est l'industrie musicale	25,0% (4)	68,8% (11)	6,3% (1)	16

Graphique des résultats du sondage « Les petits auteurs-compositeurs face à l'industrie musicale »

Veillez indiquer si vous êtes d'accord/pas d'accord/ni l'un, ni l'autre, avec les propositions.

