

LA LOI MODIFIANT LA LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR ET LES ENREGISTREMENTS SONORES: LE CANADA DANS UN CONTEXTE INTERNATIONAL

Marie Lussier [\[*\]](#)

INTRODUCTION

Le 25 avril 1997, la *Loi modifiant la Loi sur le droit d'auteur* [\[1\]](#) a été votée par le Parlement canadien. Ceci complète la deuxième phase de réforme du droit d'auteur au Canada, cette phase ayant pour but d'atteindre un équilibre entre les droits des créateurs et les intérêts des usagers.

La première phase de réforme du droit d'auteur au Canada avait été complétée le 8 juin 1988 avec l'adoption de la *Loi modifiant la Loi sur le droit d'auteur et apportant des modifications connexes et corrélatives* [\[2\]](#).

Le présent article étudie les amendements apportés à la *Loi sur le droit d'auteur* [\[3\]](#) canadienne par la Loi de 1997 en ce qui a trait aux droits relatifs aux enregistrements sonores. Ces amendements comprennent les éléments suivants:

1. l'incorporation des droits voisins à la *Loi sur le droit d'auteur* qui accorde maintenant des prérogatives aux artistes-interprètes, aux producteurs d'enregistrements sonores et aux radiodiffuseurs;
2. de nouvelles exceptions en faveur des radiodiffuseurs; et
3. une redevance payable par les fabricants et les importateurs de cassettes audio vierges au profit des compositeurs, des artistes-interprètes et des producteurs d'enregistrements sonores admissibles.

Cet article élabore également sur les amendements relatifs aux droits voisins, identifiés au point 1 ci-haut, étudiant en plus grand détail les droits accordés aux artistes-interprètes et aux producteurs d'enregistrements sonores et comparant le régime ainsi établi au Canada en matière de droit d'auteur avec les régimes qui prévalent dans d'autres pays, notamment les États-Unis, le Royaume-Uni et la France. Cet article comprend aussi un brève discussion des amendements ayant trait à la redevance relative aux supports audio vierges, identifiés au point 3 ci-haut.

Dans le cadre de la Loi de 1997, l'expression "droits voisins" fait généralement référence aux autres objets du droit d'auteur dont les droits de rémunération attribués aux artistes-interprètes et aux producteurs d'enregistrements sonores pour la représentation en public et la communication au public, par l'entremise de moyens de télécommunication, d'enregistrements sonores et de prestations [\[4\]](#).

Avant l'adoption de la Loi de 1997, seuls les auteurs-compositeurs recevaient une compensation lorsque leurs oeuvres musicales étaient jouées en public; les artistes-interprètes eux-mêmes ne détenaient pas un droit d'auteur relativement à leurs représentations et ne recevaient donc aucune rémunération en vertu de la *Loi sur le droit d'auteur*. À la suite de l'adoption de la Loi de 1997, les artistes-interprètes et les producteurs ont maintenant droit à des redevances lorsque des enregistrements sonores comprenant leurs représentations sont joués en public (tel que dans des bars) ou communiqués au public par l'entremise de moyens de télécommunication (tel qu'à la radio). En adoptant la Loi de 1997, le Canada joint ainsi les rangs d'environ cinquante autres pays ayant adhéré à la *Convention internationale sur la protection des artistes-interprètes ou*

exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion de 1961, aussi connue sous le nom de Convention de Rome, comme elle sera désignée dans le présent article.

I. UN SURVOL DE LA LOI DE 1997

A. Les droits voisins

Un aspect central de la Loi de 1997 est la création de nouveaux droits, désignés en tant que “droits voisins”. Le nom “droits voisins” a été choisi parce que les droits en question sont reliés au droit d’auteur sans toutefois tomber dans les catégories traditionnelles du droit d’auteur. Par exemple, un commentateur a décrit la situation relativement aux *neighbouring rights* (version anglaise de l’expression “droits voisins”) comme telle:

Neighbouring rights derive their name from the fact that their origins are to be found in the neighbourhood of copyright. They differ from copyright in the extent of protection afforded by them, and with regard to the subjects which they relate to [...] Protection of neighbouring rights goes side by side with the protection of authors. [5]

La Loi de 1997 comprend trois types de droits voisins:

1. ceux en faveur des artistes-interprètes;
2. ceux en faveur des producteurs d’enregistrements sonores; et
3. ceux en faveur des radiodiffuseurs.

La Loi de 1997 incorpore les droits voisins au droit d’auteur, même si ces droits permettent en fait aux artistes-interprètes et aux producteurs d’être rémunérés pour des emplois secondaires d’enregistrements sonores. D’après certains commentateurs, il se peut que le Parlement ait incorporé les droits voisins au droit d’auteur afin d’éviter une contestation judiciaire pouvant trouver que les droits voisins sont *ultra vires* des pouvoirs constitutionnels fédéraux relativement aux brevets et droits d’auteur [6].

En résumé, la représentation en public et la radiodiffusion d’enregistrements sonores éligibles donnent lieu à un droit de rémunération lorsque:

1. l’enregistrement sonore est publié, *i.e.* des copies ont été mises à la disponibilité du public en étant vendues au détail; et
2. a. le producteur, à la date de la première fixation, est:
 - (i) un citoyen canadien ou un résident permanent du Canada, ou
 - (ii) un citoyen ou résident d’un pays partie à la Convention de Rome, ou
 - (iii) si le producteur est une compagnie, celle-ci avait son siège social au Canada ou dans un pays partie à la Convention de Rome, ou
- b. toutes les fixations pour l’enregistrement sonore en question ont eu lieu au Canada ou dans un pays partie à la Convention de Rome.

Tel que nous en discuterons plus loin, ceci veut dire, entre autres, que des enregistrements sonores produits aux États-Unis par des citoyens des États-Unis, ou par des compagnies ayant leur siège

social aux États-Unis, ne donnent pas droit à une rémunération en vertu des amendements proposés.

1. Artistes-interprètes

La Loi de 1997 définit une “représentation” comme étant:

“toute exécution sonore ou toute représentation visuelle d’une oeuvre, d’une prestation, d’un enregistrement sonore ou d’un signal de communication, selon le cas” [\[7\]](#),

et l’expression “prestation” est définie comme étant:

(1) l’exécution ou la représentation d’une oeuvre artistique, dramatique ou musicale par un artiste-interprète;

(2) la récitation ou la lecture d’une oeuvre littéraire par celui-ci;

(3) une improvisation dramatique, musicale ou littéraire par celui-ci, inspirée ou non d’une oeuvre pré-existante. [\[8\]](#)

Les droits accordés aux artistes-interprètes se distinguent du droit d’auteur traditionnellement accordé à l’oeuvre comme telle et la personne qui crée l’oeuvre continue de détenir le droit d’auteur relatif à celle-ci. Notamment, le paragraphe 15(1) de la Loi de 1997 définit comme suit les droits voisins auxquels un artiste-interprète a droit relativement à sa prestation:

1. si sa prestation n’est pas fixée, l’artiste-interprète a le droit de communiquer sa prestation au public par télécommunication;

2. il a le droit de fixer sa prestation sur un support matériel quelconque;

3. et de reproduire toute fixation de sa prestation faite sans son autorisation [\[9\]](#);

4. l’artiste-interprète a aussi le droit de louer l’enregistrement sonore de la fixation faite de sa prestation; et

5. il a le droit d’autoriser les actes énumérés ci-haut.

Le paragraphe 15(2) prévoit que l’artiste-interprète ne peut se prévaloir de tels droits que si la prestation en question a été:

1. exécutée au Canada ou dans un pays partie à la Convention de Rome;

2. fixée au moyen d’un enregistrement sonore dont le producteur, lors de la première fixation, est citoyen canadien ou résident permanent du Canada ou résident permanent d’un pays partie à la Convention de Rome ou, dans le cas d’une personne morale, que celle-ci a son siège social au Canada ou dans un pays partie à la Convention de Rome;

3. la prestation est fixée au moyen d’un enregistrement sonore publié pour la première fois au Canada ou dans un pays partie à la Convention de Rome en quantité suffisante pour satisfaire la demande raisonnable du public; ou

4. la prestation est transmise en direct par signal de communication émis à partir du Canada ou d’un pays partie à la Convention de Rome par un radiodiffuseur dont le siège social est situé dans le pays d’émission.

2. Les producteurs d'enregistrements sonores

La Loi de 1997 confirme que les principaux droits voisins dont jouissent les producteurs comprennent le droit de publier un enregistrement sonore pour la première fois, de le reproduire sur un support matériel quelconque et de le louer [\[10\]](#).

L'article 19 prévoit de plus que l'artiste-interprète et le producteur de l'enregistrement sonore ont chacun le droit à une rémunération équitable pour l'exécution en public ou la communication au public par télécommunication [\[11\]](#) de l'enregistrement sonore publié. Les redevances versées à cet égard font l'objet d'une gestion collective et sont partagées en deux parties égales entre le producteur et l'artiste-interprète [\[12\]](#).

L'article 20 de la Loi de 1997 prévoit toutefois qu'un producteur ne peut exercer son droit à la rémunération que si:

1. le producteur, à la date de la première fixation, est citoyen canadien ou résident permanent du Canada ou citoyen ou résident permanent d'un pays partie à la Convention de Rome, ou, s'il s'agit d'une personne morale, a son siège social au Canada ou dans un tel pays [\[13\]](#);
2. toutes les fixations réalisées en vue de la confection de l'enregistrement sonore ont eu lieu au Canada ou dans un pays partie à la Convention de Rome; ou
3. à la demande d'un pays partie à l'*Accord de libre-échange nord-américain*, le ministre peut, en publiant une déclaration dans la *Gazette du Canada*, accorder les avantages décrits ci-haut aux producteurs ressortissants de ce pays dont les enregistrements sonores sont constitués d'oeuvres dramatiques ou littéraires [\[14\]](#).

3. Les radiodiffuseurs

L'article 21 de la Loi de 1997 accorde aux radiodiffuseurs certains droits voisins à l'égard de leurs signaux de communication, comprenant le droit exclusif:

1. de fixer un signal de communication;
2. de reproduire toute fixation faite sans son autorisation;
3. d'autoriser un autre radiodiffuseur à transmettre le signal de communication simultanément à son émission;
4. d'exécuter en public un signal de communication télévisuel en un lieu accessible au public moyennant un droit d'entrée; et
5. d'autoriser les actes décrits aux points 1 à 4 ci-haut.

La Loi de 1997 n'autorise toutefois pas les radiodiffuseurs à contrôler la retransmission de leurs signaux par des non-radiodiffuseurs tels que des services de câble et de satellite.

L'article 21 de la Loi de 1997 prévoit que ces droits ne s'appliquent que si:

1. le radiodiffuseur, au moment de l'émission, avait son siège social au Canada ou dans un pays partie à la Convention de Rome ou membre de l'Organisation mondiale du commerce ("OMC"); et
2. il émet le signal de communication à partir de ce pays.

4. Les redevances et leur gestion collective

Les détenteurs de droits d'auteur relatifs à des enregistrements sonores éligibles ne peuvent pas percevoir leur rémunération directement des radiodiffuseurs ou autres usagers. Leur droit de rémunération doit plutôt être géré collectivement par une société de gestion ou par des sociétés ayant fait approuver un tarif de redevances par la Commission du droit d'auteur.

Les articles 67, 67.1 et 68 de la Loi de 1997 établissent les procédures ayant trait à la gestion collective des droits relatifs aux représentations publiques d'oeuvres et aux nouveaux droits relatifs aux prestations et aux enregistrements sonores. Le régime adopté pour ces nouveaux droits est le même que celui qui s'applique aux opérations de SOCAN.

Le groupe visé le plus directement par les détenteurs de droits voisins sont les radiodiffuseurs, et ceux-ci prétendaient en fait que les paiements additionnels qu'ils devraient effectuer mettraient en péril leur survie économique. La Loi de 1997 prend en considération ces craintes et l'article 68.1 met un maximum sur les redevances devant être payées relativement aux prestations d'oeuvres musicales et les enregistrements sonores constitués de ces prestations. Le montant est de 100\$ par année sur la partie des recettes publicitaires annuelles des radiodiffuseurs qui ne dépasse pas 1,25 million\$. Des données datant de 1994 indiquent qu'au Canada environ 65% des radiodiffuseurs commerciaux privés (sur un total de 450) ne paieront que 100\$. Essentiellement, ceci veut dire que les stations de radio commerciales n'auront pas à payer de redevances pour les droits voisins sur le premier 1,25 million\$ de leurs recettes publicitaires annuelles. Pour les radiodiffuseurs réalisant des recettes publicitaires annuelles au-delà de ce montant, la Loi de 1997 prescrit une période de transition de trois ans pendant laquelle le plein montant des redevances prescrites par la Commission du droit d'auteur sera redevable.

B. Redevances pour cassettes vierges

Les consommateurs font, depuis des décennies, des copies non autorisées d'enregistrements sonores. La Loi de 1997 prend note de cette pratique, ainsi que du fait qu'il est à toutes fins pratiques impossible pour les créateurs d'exercer leurs droits dans ce domaine et de collecter les redevances qui leur reviennent.

Les articles 79 à 88 de la Loi de 1997 prévoient qu'une redevance devra être payée par les fabricants et les importateurs de supports audio vierges, comprenant tant les supports digitaux que les supports analogues. Le but de cette redevance pour copie privée - ou redevance pour cassettes vierges - est de permettre aux auteurs (compositeurs et paroliers), artistes-interprètes et producteurs d'enregistrements sonores de percevoir les montants qui leur sont dus. Le montant de la redevance sera déterminé par la Commission du droit d'auteur et le premier tarif demeurera en vigueur pour deux ans. Les redevances seront perçues sur tous les supports audio vierges fabriqués ou importés et vendus au Canada. Les montants ainsi perçus seront distribués aux auteurs-compositeurs, paroliers, artistes-interprètes et producteurs d'enregistrements sonores éligibles par l'entremise de leurs associations ou sociétés de gestion.

La contrepartie pour cette redevance est qu'il ne constitue plus une violation des droits d'auteur de reproduire pour usage privé l'intégralité ou toute partie importante d'une oeuvre musicale, d'un enregistrement sonore ou de la prestation d'une oeuvre musicale sur un support audio [\[15\]](#).

La Loi de 1997 établit les règles relatives à l'admissibilité des auteurs, artistes-interprètes et producteurs d'enregistrements sonores à recevoir une rémunération de la part des sociétés de gestion relativement aux redevances pour supports audio vierges.

Un auteur admissible est l'auteur d'une oeuvre musicale fixée au moyen d'un enregistrement sonore et protégée par le droit d'auteur au Canada, que l'oeuvre ou l'enregistrement ait été respectivement créé ou confectionné avant ou après l'entrée en vigueur de cette partie de la Loi de 1997.

Un producteur admissible est le producteur d'une oeuvre musicale, que la première fixation ait eu lieu avant ou après l'entrée en vigueur de cette partie de la Loi de 1997, si l'enregistrement sonore est protégé par le droit d'auteur au Canada si, la date de première fixation, le producteur était citoyen canadien ou résident permanent du Canada ou, s'il s'agit d'une personne morale, avait son siège social au Canada.

Enfin, un artiste-interprète admissible en est un dont la prestation d'une oeuvre musicale, qu'elle ait eu lieu avant ou après l'entrée en vigueur de cette partie de la Loi de 1997, est protégée par le droit d'auteur au Canada et est fixée pour la première fois au moyen d'un enregistrement sonore alors que l'artiste-interprète était citoyen canadien ou résident permanent.

II. LES DROITS VOISINS

A. Historique

Dans le passé, différents facteurs sociaux et technologiques faisaient en sorte que les lois dans la plupart des juridictions ne protégeaient pas les artistes-interprètes.

Lorsque les principes du droit d'auteur ont commencé à se développer, les artistes-interprètes, y compris les chanteurs, musiciens, acteurs et danseurs, étaient perçus aux yeux de la loi comme étant des mendiants, incapables de produire quoi que ce soit de valable [16]. De plus, les artistes-interprètes avaient depuis des siècles exercé leur métier et démontré leurs talents sur scène. La nature essentiellement éphémère de leurs représentations faisait en sorte qu'il était impossible pour eux de se prévaloir des concepts traditionnels de propriété intellectuelle [17] et, de plus, avant l'arrivée de disques phonographiques, de films et de vidéocassettes, les artistes-interprètes avaient d'une certaine façon un monopole sur leurs représentations puisque leur présence était essentielle pour que celles-ci aient lieu.

Ce n'est que lorsque des moyens visant à sauvegarder et à revoir les représentations d'artistes-interprètes furent mis au point que la question de leurs droits à l'égard de ces représentations s'est posée. Ces développements technologiques ont fait en sorte que la nature éphémère d'une représentation ne justifiait plus l'absence de protection à l'égard des artistes-interprètes. De plus, ces développements ont forcé les artistes-interprètes à concurrencer leurs propres représentations enregistrées pour trouver de l'emploi, les amenant à réclamer un droit semblable au droit d'auteur détenu par les auteurs-compositeurs à l'égard de leurs oeuvres écrites et enregistrées [18].

Des objections importantes furent soulevées, notamment de la part des radiodiffuseurs et autres usagers secondaires, à l'encontre de l'octroi de tels droits à l'égard des artistes-interprètes.

Les radiodiffuseurs étaient d'avis, par exemple, que leur industrie subirait d'importantes pertes financières si de tels droits étaient accordés et que ces frais mèneraient les petites stations de radio à la faillite et obligerait des coupures importantes au niveau de la programmation communautaire. La Loi de 1997 contre cet argument en prévoyant que les stations de radio commerciales n'ont pas à payer de redevances relativement aux droits voisins sur le premier 1,25 million\$ de leurs revenus publicitaires.

Les radiodiffuseurs prétendaient de plus qu'ils ne devraient pas avoir à payer de redevances lorsqu'ils diffusent des enregistrements sonores parce que, selon eux, les artistes-interprètes et les producteurs bénéficient du fait que leurs enregistrements sont présentés sans frais sur les ondes.

Toutefois, cet argument ne tient pas compte du fait que les musiciens de studio, qui profiteraient vraisemblablement le plus de droits accordés aux artistes-interprètes, ne reçoivent pas de compensation supplémentaire si un disque se vend bien.

B. La Charte des droits des créateurs et créatrices

Dans son rapport émis en 1985, le Sous-comité du Comité permanent des communications et de la culture sur la révision du droit d'auteur a étudié la question à savoir si un artiste-interprète devrait être protégé en vertu de la *Loi sur le droit d'auteur* [19].

Le Sous-comité a conclu que la *Loi sur le droit d'auteur* devait tenir compte des développements technologiques et que les créateurs canadiens devaient être compensés pour leurs contributions uniques et variées à la société canadienne. Ainsi, dans sa première recommandation, le Sous-comité prévoit que:

Le champ d'application de la *Loi sur le droit d'auteur* devrait être étendu de manière à englober de nouveaux produits de propriété qui reflètent toutes les formes modernes d'activité créatrice et les différentes méthodes de communication des fruits de cette activité. [20]

Cette recommandation semble comprendre l'engagement à reconnaître les droits des artistes-interprètes à l'égard de leurs représentations et, notamment, le Sous-comité conclut que "les enregistrements sonores devraient être protégés en tant que catégorie distincte d'oeuvres faisant l'objet d'un droit d'auteur" [21].

Un commentateur résume ainsi les recommandations du Sous-comité relativement aux droits des artistes-interprètes:

By recognizing and enforcing the proprietary rights of performers in their performances, the copyright law would provide performers with increasing opportunity to provide for themselves through their own efforts. By stabilizing the artistic community economically and fostering its independence from government funding, the cultural life in Canada will continue to thrive. If the copyright system protects performers' performances, thus creating an intellectual incentive for performers to create, then such a mechanism can also provide an economic incentive concurrently. [22]

Les propos suivants, contenus dans une fiche documentaire fournie par le gouvernement canadien lors de la présentation du projet de loi C-32 [23], rejoignent ceux du Sous-comité, formulés plus de dix ans plus tôt:

Au gré de l'évolution des technologies, les utilisateurs sans autorisation d'oeuvres protégées par le droit d'auteur augmentent. Pour les créateurs, il s'agit du droit fondamental de gagner leur vie grâce au fruit de leur labeur qui est en jeu. Les redevances de droit d'auteur constituent la seule source de revenus pour les auteurs. En 1994 par exemple, l'ensemble des auteurs-compositeurs canadiens ont touché 44 millions de dollars en redevances pour l'exécution en public de leurs oeuvres musicales.

De plus, lors d'une conférence de presse relative au projet de loi C-32, le ministère de l'Industrie et le ministère du Patrimoine canadien décrivaient ainsi les objectifs du projet de loi C-32:

La législation proposée a trois objectifs majeurs. Le premier est de renforcer la protection accordée par la Loi aux créateurs canadiens et d'ainsi contribuer à la vitalité d'un secteur qui emploie plus de 670,000 Canadiens et a un impact économique annuel de 16milliards\$. De plus, le projet de loi servira à moderniser la législation canadienne en matière de droit d'auteur et à aligner ses éléments avec ceux des autres pays du monde industrialisé. Enfin, le projet de loi servira à

balancer de manière équitable les droits de ceux qui créent des oeuvres et les besoins de ceux qui les utilisent. [24]

III. LES DROITS DES ARTISTES-INTERPRÈTES À L'ÉCHELLE MONDIALE

A. La Convention de Rome

La Convention de Rome établit certains objectifs relativement aux droits des artistes-interprète et à la protection devant leur être accordée, mais ne spécifie pas les moyens par lesquels ces objectifs doivent être atteints dans le cadre des législations nationales des différents pays qui sont parties à la Convention.

Notamment, l'article 7 de la Convention, qui est la disposition la plus importante relativement aux droits des artistes-interprètes, décrit comme suit le minimum de protection devant leur être accordée:

1. La protection prévue par la présente Convention en faveur des artistes interprètes ou exécutants devra permettre de mettre obstacle:

a) à la radiodiffusion et à la communication au public de leur exécution sans leur consentement, sauf lorsque l'exécution utilisée pour la radiodiffusion ou la communication au public est elle-même déjà une exécution radiodiffusée ou est faite à partir d'une fixation;

b) à la fixation sans leur consentement sur un support matériel de leur exécution non fixée;

c) à la reproduction sans leur consentement d'une fixation de leur exécution:

(i) lorsque la première fixation a elle-même été faite sans leur consentement;

(ii) lorsque la reproduction est faite à des fins autres que celles pour lesquelles ils ont donné leur consentement;

(iii) lorsque la première fixation a été faite en vertu des dispositions de l'article 15 et a été reproduite à des fins autres que celles visées par ces dispositions. [25]

Cette disposition n'accorde toutefois pas de droits exclusifs aux artistes-interprètes et la première phrase de la disposition, soit "devra permettre de mettre obstacle", indique que les artistes-interprètes ne bénéficient pas du droit d'autoriser ou d'interdire. Ainsi, un pays pourrait souscrire à la Convention de Rome sans pour autant accorder de droits substantifs aux artistes-interprètes, stipulant simplement que tout emploi non autorisé de la représentation d'un artiste-interprète donnera lieu à des poursuites criminelles ou même simplement civiles [26].

De plus, la Convention de Rome prévoit expressément que les pays membres ne peuvent pas, dans leurs lois nationales, accorder des droits voisins aux artistes-interprètes, aux producteurs ou aux radiodiffuseurs qui pourraient avoir un effet négatif sur les droits des compositeurs ou autres détenteurs de droit d'auteur [27].

B. La Loi de 1997 et la Convention de Rome

L'adoption de la Loi de 1997 permet au Canada d'accéder à la Convention de Rome et permet aux artistes-interprètes et producteurs canadiens d'enregistrements sonores de recevoir des redevances lorsque leurs enregistrements sonores sont radiodiffusés ou exécutés dans d'autres pays partie à la Convention. Le Canada devra aussi s'acquitter de son obligation d'accorder des droits réciproques

aux citoyens des autres pays parties à la Convention (environ cinquante), y compris le Japon, la France et le Royaume-Uni.

Il est important de retenir que seuls les citoyens canadiens ou les citoyens de pays parties à la Convention de Rome ont droit à une rémunération en vertu des dispositions relatives aux droits voisins contenues dans la Loi de 1997. De plus, si un pays partie à la Convention n'accorde pas de rémunération semblable relativement à la durée et l'étendue des droits, à celle prévue à la Loi de 1997, les artistes-interprètes et producteurs de ce pays pourront se voir refuser la pleine protection auxquelles ils auraient normalement eu droit au Canada [28].

Les États-Unis ne sont pas partie à la Convention de Rome et, sauf pour une exception limitée relative aux transmissions audio-numériques [29], à laquelle nous ferons référence plus loin, les droits voisins ne sont pas reconnus dans les lois sur le droit d'auteur des États-Unis. Les artistes-interprètes de ce pays ne seront donc pas éligibles, dans le cours normal des choses, à recevoir des redevances pour leurs prestations au Canada.

Le gouvernement américain a déjà démontré sa désapprobation relativement à cet aspect de la Loi de 1997. Le 30 avril 1997, la représentante commerciale américaine [30] a déclaré en conférence de presse que les États-Unis étaient très inquiets du fait que la Loi de 1997 n'accorde pas un traitement national aux artistes-interprètes et producteurs. La représentante commerciale américaine a avisé qu'une revue hors-cycle serait mise en place afin d'étudier la Loi de 1997, en conjonction avec le Département du commerce américain [31].

Reste à voir si la pression de la part des États-Unis forcera le Canada à amender les dispositions de la Loi de 1997 relatives aux droits des artistes-interprètes et aux redevances sur supports audio vierges pour baser celles-ci sur le principe du traitement national.

L'article 22 de la Loi de 1997 prévoit un mécanisme par lequel le Canada peut accorder des droits voisins aux citoyens de pays qui ne sont pas partie à la Convention de Rome, y compris les États-Unis. Si le ministre de l'Industrie est d'avis qu'un pays, autre qu'un pays partie à la Convention accorde ou s'est engagé à accorder une réciprocité matérielle aux artistes-interprètes, producteurs d'enregistrements sonores et radiodiffuseurs canadiens, le ministre peut accorder aux citoyens de ces pays les droits prévus à la Partie II de la Loi de 1997 en autant que des droits comparables sont offerts par ces pays aux artistes-interprètes, producteurs d'enregistrements sonores et radiodiffuseurs canadiens.

Ainsi, si le ministre prend des mesures pour offrir seulement des droits voisins restreints aux citoyens de pays qui ne sont pas partie à la Convention de Rome, l'étendue des droits voisins offerts au Canada pourra varier selon la nationalité de l'artiste-interprète, du producteur de l'enregistrement sonore ou du radiodiffuseur.

C. Le Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes [32]

Le Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes [33] a été proposé pour la première fois en 1992 [34]. Les objectifs recherchés étaient en partie de moderniser certains anciens traités qui ne tenaient pas compte de l'arrivée de l'ère numérique et aussi d'élargir la portée de la Convention de Rome. Le Traité fut adopté le 20 décembre 1996, mais doit être mis en œuvre dans chaque pays signataire.

L'article 3 précise que les artistes-interprètes et les producteurs qui sont des citoyens de pays partie au Traité sont admissibles à être protégés dans tous les pays partie au Traité. Les critères d'admissibilité sont les mêmes qu'en vertu de la Convention de Rome et la protection est donc restreinte aux artistes-interprètes dont la représentation a lieu ou est diffusée ou fixée pour la

première fois dans un pays partie au Traité, et aux producteurs dont les phonogrammes sont fixés ou publiés pour la première fois dans un pays partie au Traité.

L'article 4 du Traité précise qu'il est basé sur le principe du traitement national. Toutefois, dans le contexte du Traité, ce principe semble plutôt prendre des apparences de réciprocité matérielle. Ainsi, le Traité prévoit que les pays qui sont partie au Traité doivent accorder aux citoyens des autres parties les mêmes droits qu'ils accordent à leurs citoyens. Bien que ceci semble, à première vue, représenter le traitement national classique, le Traité prévoit de plus que les parties ont le droit de se désister complètement de leur obligation d'accorder des droits aux artistes-interprètes et que si les parties décident d'octroyer des droits aux artistes-interprètes ces droits ne sont sujets qu'à la réciprocité matérielle. Cette disposition élimine un obstacle majeur empêchant les États-Unis d'adopter le Traité de l'OMPI, mais semble aussi réduire sensiblement l'utilité du Traité. De plus, l'habileté qu'ont les parties de se fonder sur le principe de la réciprocité matérielle - plutôt que sur celui du traitement national - fait en sorte qu'il sera difficile, sinon impossible, pour les artistes-interprètes des États-Unis de recevoir des redevances à l'étranger.

L'article 5 du Traité de l'OMPI porte sur la question des droits moraux et, pour la première fois dans un traité, accorde de tels droits aux artistes-interprètes et aux producteurs d'enregistrements sonores. L'avènement de l'ère numérique a eu pour résultat que les représentations peuvent être mutilées de multiples façons, que l'on n'aurait pu prévoir auparavant. Bien que les droits de reproduction et de distribution de la Convention de Rome protègent les intérêts économiques des artistes-interprètes, ces droits ne protègent pas l'intégrité de leurs représentations ou leur droit d'être associé avec celles-ci et le Traité vient donc combler un besoin à cet égard.

IV. LES DROITS DES ARTISTES-INTERPRÈTES AUX ÉTATS-UNIS

Lorsque le *Copyright Act* de 1909 fut adopté aux États-Unis, les innovations du vingtième siècle, tels que le cinéma et les enregistrements sonores, venaient juste de faire leur apparition et ces technologies ne furent pas prises en considération. Bien que le *Copyright Act* de 1976 ait rectifié plusieurs des lacunes de son prédécesseur, il omet expressément de traiter de la question des droits des artistes-interprètes relativement aux enregistrements sonores.

En 1978, Mme Kathleen Nolan, qui était alors présidente du Screen Actors Guild aux États-Unis, témoigna devant le Sous-comité de la Chambre des représentants sur les tribunaux, les libertés civiles et l'administration de la justice [35] et critiqua vivement le fait que la loi de 1976 n'accorde pas aux artistes-interprètes le droit de contrôler les représentations publiques de leurs enregistrements sonores ou de recevoir une compensation pour celles-ci. À cet égard, Mme Nolan s'exprima comme suit:

It is remarkable that a nation that is so steeped in the concept of property rights and rights of the individual can be so far behind the rest of the world in this regard. [36]

Le *Copyright Act* de 1976 [37] accorde aux artistes-interprètes et aux producteurs un droit d'auteur relatif à leurs enregistrements sonores, tout comme les compositeurs détiennent un droit d'auteur relatif à leurs compositions. Toutefois, bien que les compositeurs et autres détenteurs de droit d'auteur se voient accorder un droit exclusif de représentation publique, ce droit n'est pas accordé aux artistes-interprètes et aux producteurs d'enregistrements sonores, lesquels ne peuvent donc pas réclamer de compensation pour les représentations publiques de leurs enregistrements.

De plus, tel que mentionné précédemment, au niveau international les redevances pour les droits des artistes-interprètes sont généralement accordées sur la base de la réciprocité. Puisque les États-Unis n'accordent pas de tels droits aux artistes-interprètes, les artistes-interprètes et les

producteurs des États-Unis n'ont pas droit à de telles redevances dans d'autres pays, donnant lieu chaque année à des pertes énormes [38].

A. Protection statutaire

1. Protection contre la contrebande

Les États-Unis ont toutefois tenté de régler deux problèmes importants auxquels leurs artistes-interprètes font face, notamment la contrebande de leurs représentations (ou le "bootlegging") et le piratage de leurs représentations enregistrées.

Notamment, à cet égard, l'alinéa 102(a) du *Copyright Act* de 1976 définit comme suit les paramètres de la protection accordée:

Copyright protection subsists, in accordance with this title, in original works of authorship fixed in any tangible medium of expression, now known or later developed, from which they can be perceived, reproduced or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device.

Une oeuvre sera considérée comme étant fixée dans un medium tangible d'expression ("fixed in a tangible medium of expression") si une copie autorisée ou un disque en a été fait et que celui-ci est suffisamment permanent et stable pour permettre la perception, la reproduction ou autre communication de l'oeuvre pour une période de temps d'une durée non-transitoire. Ainsi, une oeuvre dont la transmission est en cours et qui est enregistrée simultanément sera considérée comme étant fixée et sera protégée par le *Copyright Act* si la diffusion est reproduite ou retransmise sans autorisation [39].

Il est clair que cette interprétation est donnée au terme "fixed" ou "fixée" afin de combattre la contrebande d'enregistrements faits à partir de représentations en direct. En accordant ainsi une protection statutaire aux artistes-interprètes, le gouvernement américain a voulu renforcer sa condamnation de cette pratique.

2. Le *Digital Performance Right in Sound Recording Act* [40]

Le 1er novembre, 1995, le *Digital Performance Right in Sound Recording Act* a été adopté aux États-Unis. Comme son nom l'indique, cette loi accorde une protection (limitée) relativement aux représentations numériques d'enregistrements sonores.

Cette loi a été adoptée pendant les travaux préparatoires relatifs à deux nouveaux traités, y compris le Traité de l'OMPI dont nous avons discuté précédemment. Tel que le Rapport du Sénat (*Senate Report*) sur le *Digital Performance Right in Sound Recording Act* précise:

The Committee is well aware of ongoing discussions and attempts to greater international harmonization of copyright and neighbouring rights at the World Intellectual Property Organization (WIPO), in discussion with other G-7, and other forums. This legislation reflects a careful balancing of interest, reflecting the statutory and regulatory requirements imposed on U.S. broadcasters, recording interests, composers, and publishers, and the recognition of the potential impact of new technologies on the recording industry. [41]

L'adoption du *Digital Performance Right in Sound Recording Act* a permis aux États-Unis de renforcer leur position lors des négociations relatives au Traité de l'OMPI et d'ainsi tenter d'obtenir des redevances pour leurs artistes-interprètes. Puisque les États-Unis pouvaient dire qu'ils accordaient des droits aux artistes-interprètes (malgré le fait que ces droits se limitent aux

représentations numériques), leurs demandes étaient fondées sur plus que le simple argument que le traitement national devrait être accordé par mesure de principe.

B. Recours en droit commun

Au cours des années, les artistes-interprètes ont eu recours à différents concepts légaux, y compris ceux de concurrence déloyale, du droit à la publicité, du droit à la vie privée et d'autres, pour faire reconnaître leur contribution créatrice et protéger leurs droits relatifs à leurs représentations.

L'arrêt *Waring c. WDAS Broadcasting Station Inc.* [42] a été le premier à reconnaître un droit de propriété, en droit commun, à l'égard d'un enregistrement sonore. Dans cet arrêt, la Cour suprême de la Pennsylvanie a enjoint la radiodiffusion d'enregistrements sonores qui portaient la mention "not licensed for radio broadcasting" [43]. La Cour a reconnu que la vente de disques phonographiques détruisait normalement les droits communs relatifs à une représentation. Toutefois, dans ce cas, elle jugea que l'avertissement sur les disques donnait lieu à une servitude équitable, préservant le droit de l'artiste-interprète et empêchant que l'oeuvre ne tombe dans le domaine public. Il semble que ceci soit la première fois où l'interprétation d'une composition musicale soit à la base d'un droit de propriété. Dans sa décision, le juge Stern conclut comme suit [44]:

A musical composition in itself is an incomplete work; ... it is the performer who must consummate the work by transforming it into sound. If, in so doing, he contributes by his interpretation something of novel and intellectual or artistic value, he has undoubtedly participated in the creation of a product in which he is entitled to a right of property, which in no way overlaps or duplicates that of the author in the musical composition" [45]

À la suite de l'arrêt *Waring* et des arrêts mettant en application ses principes, les radiodiffuseurs ont réussi à inciter trois États américains à adopter des lois annulant les effets de la décision *Waring* [46]. Trois ans plus tard, dans l'arrêt *RCA Mfg. Co. c. Whiteman* [47], sans mettre en cause le fait que des représentations enregistrées puissent faire l'objet d'un droit d'auteur, le juge *Waring* considéra que tant qu'il n'y aurait pas dispositions législatives à cet égard, la vente de disques équivaldrait à une représentation dans le domaine public. L'arrêt *RCA* a été respecté pendant plusieurs années.

Toutefois, en 1995, dans *Capitol Records Inc. c. Mercury Records Corp.* [48], la Cour d'appel du deuxième circuit conclut que la vente de disques phonographiques ne détruisait pas le droit commun à l'égard des représentations comprises dans l'enregistrement. Bien que dissident dans cet arrêt, le juge *Learned Hand* appuya pleinement l'opinion majoritaire à l'effet que:

In the vast number of renditions, the performer has a wide choice, depending upon his gift, and this makes his rendition *pro tanto* quite as original a "composition" as an "arrangement" or "adaptation" of the score itself, which s. 1(b) makes copyrightable. Now that it has become possible to capture these contributions of the individual performer upon a physical object that can be made to reproduce them, there should be no doubt that this is within the Copyright Clause of the Constitution. [49]

Le concept de "concurrence déloyale", que l'on a défini comme étant "l'appropriation non autorisée du droit de propriété d'autrui donnant lieu à un bénéfice commercial" a aussi servi à protéger les droits des artistes-interprètes aux États-Unis.

Par exemple, dans l'arrêt *Columbia Broadcasting System, Inc. c. Documentaries Unlimited, Inc.* , le tribunal s'est basé sur la doctrine de concurrence déloyale pour accorder un recours aux demandeurs. Dans cet arrêt, le défendeur avait ajouté sur un enregistrement de quarante-trois

minutes l'annonce de l'assassinat de John F. Kennedy sur la chaîne CBS (cette annonce était d'une durée d'environ une minute). Le tribunal considéra que CBS et l'annonceur lui-même avaient un droit de propriété qu'ils étaient en mesure de protéger relativement à la voix et la manière de parler de l'annonceur [50].

V. LES DROITS DES ARTISTES-INTERPRÈTES AU ROYAUME-UNI

L'idée d'accorder des droits aux artistes-interprètes s'est d'abord heurtée à des obstacles, tant en France qu'en Angleterre, mais ces deux pays ont pu surmonter ces obstacles même avant une intervention législative.

À l'origine, au Royaume-Uni, l'impression (*printing*) était un privilège accordé par un souverain et le droit d'auteur servait non pas à protéger les auteurs mais, plutôt, à avantager les éditeurs et les libraires [51].

Certains commentateurs sont d'avis que c'est le philosophe John Locke, qui préconisait qu'on devrait mieux reconnaître les efforts des auteurs, qui serait responsable de l'adoption du *Statute of Anne* [52] au Royaume-Uni. Lorsque ce statut fut adopté en 1709, le droit d'auteur accordé portait seulement sur les livres. Le droit d'auteur a toutefois pris de l'expansion pendant les dix-neuvième et vingtième siècles et, en 1833, le Parlement a adopté le *Dramatic Copyright Act* [53], aussi connu sous le nom de *Bulwer-Lytton Act*, accordant un droit exclusif de représentation aux auteurs de pièces dramatiques n'ayant pas été imprimées ou publiées par l'auteur. Par la suite, avec l'adoption du *Sergeant Talfourd's Act* [54] en 1842, les compositeurs musicaux et les éditeurs se sont aussi vu octroyer la protection du droit d'auteur.

En vertu de la *Loi sur le droit d'auteur* de 1911, l'acheteur d'un disque de gramophone obtenait aussi le droit de représentation publique à l'égard de celui-ci [55]. Au cours des années 30, les compagnies de disques ont vu leurs profits diminuer et, constatant qu'elles auraient besoin de sources de revenus supplémentaires, elles ont commencé à contester le droit des acheteurs de représenter un disque en public sans le consentement du producteur [56].

En dépit de l'historique législatif de la *Loi sur le droit d'auteur* de 1911, au cours duquel les producteurs de disques avaient expressément reconnu les limites du droit d'auteur relativement aux représentations en public le tribunal dans l'arrêt *Gramophone Co. c. Cawardine* [57] trouva en faveur des compagnies de disques. Le principe énoncé dans l'arrêt *Cawardine* - à l'effet que le producteur d'un phonogramme, qui détient le droit de représentation créé en vertu du *Copyright Act* de 1911, contrôle le droit exclusif d'utiliser ce disque pour une représentation en public - n'a jamais été porté en appel ou renversé - et a éventuellement été codifié à l'article 12 du *Copyright Act* de 1956 [58].

Bien que les artistes-interprètes eux-mêmes n'aient jamais obtenu un droit statutaire relativement à leurs représentations, l'arrêt *Cawardine* et le *Copyright Act* de 1956 leur ont aussi été avantageux. En effet, les fabricants de disques ont créé une société de gestion, connue sous le nom de "Phonographic Performance Limited" (PPL), qui se charge de percevoir et de distribuer les redevances provenant de représentations publiques d'enregistrements sonores. Ainsi, le PPL partage le revenu provenant de ces redevances entre les différents groupes ayant contribué aux enregistrements, y compris les artistes-interprètes et les producteurs.

VI. LES DROITS DES ARTISTES-INTERPRÈTES EN FRANCE

A. Développements historiques et le droit moral

En France, le droit d'auteur s'est développé plus ou moins en même temps et de la même façon qu'au Royaume-Uni. Ici aussi, à l'origine, le privilège d'impression (*printing*) bénéficiait aux éditeurs et aux libraires et permettait au souverain de garder l'oeil sur la reproduction des imprimés [59]. Toutefois, le changement en France a été plus soudain qu'au Royaume-Uni et c'est la Révolution française qui semble avoir occasionné l'abolition du privilège d'impression [60]. C'est aussi au cours de cette période que naquit le concept de droits naturels, à la base de la tradition française du droit moral.

En termes généraux, le droit moral d'un artiste-interprète constitue un droit équitable relatif à sa création personnelle qui est la seule manifestation de son art pouvant être perçue par les sens et qui est ainsi publiée [61]. Bien que le concept de droit moral ait en fait pris forme plus tard, à travers la jurisprudence, c'est la philosophie d'individualisme de la Révolution française qui a tout d'abord fait germer cette idée dans la conscience française [62].

B. La Loi du 11 mars 1957

Pendant la Révolution, la France adopta deux décrets portant sur les droits naturels des auteurs. Le premier de ces décrets, la loi de 1791, accordait aux auteurs un droit relativement à leurs représentations [63], tandis que le second, soit la loi de 1793, leur accordait le droit exclusif de reproduction [64]. De ces deux décrets et l'idée que les auteurs imprègnent de leur personnalité les oeuvres qu'ils créent, est né un ensemble de doctrines qui ont donné forme au droit moral qui ont par la suite été codifiées dans la Loi du 11 mars 1957 [65].

La *Loi de 1957*, ainsi que celle du 3 juillet 1985 dont nous discuterons plus loin, furent, en 1992, consolidées dans le *Code de la propriété intellectuelle* [66]. Dans cet article, nous examinerons brièvement l'apport de ces deux lois, soit celles de 1957 et de 1985, relativement à l'évolution des droits des artistes-interprètes en France et la situation qui prévaut présentement. Nous ferons référence tant aux numéros d'articles dans les lois originales (1957 et 1985) qu'aux nouveaux numéros d'articles correspondant au *Code de la propriété intellectuelle*.

La *Loi de 1957* a élargi la portée des droits accordés aux auteurs en prévoyant que la loi protège "toutes les oeuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination" [67], et en stipulant que:

L'auteur d'une oeuvre de l'esprit jouit sur cette oeuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. [68]

Malgré le fait que la *Loi de 1957* semblait avoir une portée très large et en dépit de l'existence du concept libéral de droit moral, les tribunaux français ont exclu les artistes-interprètes de la protection accordée par cette loi [69]. Les tribunaux ont trouvé que des représentations n'étaient pas des "oeuvres littéraires" et que les artistes-interprètes n'étaient pas des "auteurs" au sens de la loi [70].

Malgré, ou peut-être, en raison du fait que la *Loi de 1957* n'accordait pas de protection statutaire aux artistes-interprètes, les tribunaux français ont eu recours aux principes généraux du droit des délits et du droit des contrats afin de protéger les artistes-interprètes d'oeuvres enregistrées et les producteurs d'enregistrements sonores et tenter d'empêcher les reproductions non autorisées de leurs oeuvres. Les tribunaux ont aussi établi que les artistes-interprètes possèdent un droit moral non statutaire d'empêcher la reproduction non consensuelle de leurs représentations et, dans certains cas, ce sont basés sur les présomptions établies en vertu du *Code du travail* pour protéger les droits des artistes-interprètes.

1. Les principes du droit des délits et les droits moraux

Dans l'arrêt de principe *Furtwängler*, les tribunaux français se sont basés sur les principes du droit des délits et les principes de droits moraux pour protéger les droits d'un artiste-interprète.

Dans le premier arrêt *Furtwängler*, le renommé chef d'orchestre demanda que son nom soit retiré d'enregistrements non autorisés faits à partir de diffusions radiophoniques. La Cour d'appel de Paris jugea que le chef d'orchestre avait le droit d'empêcher l'emploi non autorisé de son nom [71]. Le producteur des enregistrements continua néanmoins de distribuer les disques, avec la nouvelle mention "un bâton anonyme dirige la troisième de Beethoven". Le "bâton anonyme" décida d'entreprendre une nouvelle action et, cette fois, ses héritiers réclamèrent que les disques soient mis hors de circulation. La Cour de cassation - la plus haute cour civile du pays - se basa sur l'article 1382 du *Code civil* français, dont les termes généraux ont été interprétés généreusement afin de couvrir différents types de réclamations découlant de la faute d'autrui [72], et accorda à l'artiste-interprète le droit d'empêcher tout emploi non autorisé de sa représentation [73].

2. Les principes du droit des contrats

Les artistes-interprètes se sont longtemps basés sur les principes du droit des contrats pour protéger leurs droits relatifs à leurs représentations [74] et la Cour de cassation a précisé que les artistes peuvent s'objecter aux emplois de leurs représentations qui ne sont pas autorisés par contrat [75]. Lorsque le contrat autorise certains emplois, les tribunaux présument que les emplois non spécifiés ne sont pas permis, sauf si la coutume de l'industrie est telle que l'on puisse présumer que les parties aient implicitement accepté un tel emploi. De plus, l'opposant de l'artiste-interprète a la charge d'établir qu'aucune restriction ne s'applique à l'emploi de la représentation.

Le recours au droit des contrats comporte deux désavantages par rapport à la protection statutaire. Le premier est que lorsque le contrat ne stipule pas quels emplois sont permis et l'artiste-interprète a le fardeau de démontrer que les parties se sont mises d'accord relativement à certains droits exprimés dans le contrat. Deuxièmement, puisque les accords contractuels dépendent souvent du pouvoir de négociation des parties, les artistes-interprètes peu ou pas connus peuvent avoir de la difficulté à négocier des contrats avantageux.

3. Le Code du travail

Le *Code du travail* présente aussi un moyen de protéger les droits des artistes-interprètes en France en établissant une présomption à l'égard du fait que les engagements avec eux sont des contrats d'emploi. Une fois désignés comme étant des employés, les artistes-interprètes peuvent négocier des ententes collectives par l'entremise de leurs syndicats professionnels.

C. La Loi du 3 juillet 1985

Bien que les tribunaux accordaient une certaine protection aux artistes-interprètes, il y avait toujours un manque de certitude à savoir s'ils protégeraient un artiste-interprète dans un cas particulier. Ceci a eu pour effet que, le 3 juillet 1985, la France adopta une loi [76], qui entra en vigueur le 1^{er} janvier 1986, et qui apporta des réformes et additions majeures à la *Loi de 1957*.

1. Les dispositions relatives aux droits voisins dans la Loi de 1985

La *Loi de 1985* a servi à moderniser et à améliorer le droit français en matière de droit d'auteur. Elle comprend des dispositions qui reconnaissent et réglementent les droits voisins et accordent ainsi une protection statutaire aux contributions des artistes-interprètes, ainsi que des droits de reproduction et de représentation aux producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes.

Relativement aux intérêts pécuniaires des artistes-interprètes, la *Loi de 1985* prévoit que, règle générale, le consentement écrit de l'artiste-interprète est requis avant qu'une représentation puisse être fixée, reproduite ou représentée en public [77]. D'autres dispositions, toutefois, posent des limites à la capacité de l'artiste-interprète d'empêcher l'exploitation de son oeuvre.

Dans le cas d'oeuvres audiovisuelles, par exemple, si un contrat existe entre l'artiste-interprète et le producteur, le contrat est automatiquement interprété comme autorisant la fixation, la reproduction et la communication en public de la représentation [78]. Ainsi, lorsqu'un artiste-interprète signe un contrat s'engageant à apparaître dans un film ou à la télévision, il ou elle renonce effectivement à tout contrôle sur l'exploitation de sa représentation.

Toutefois, la *Loi de 1985* prévoit que le contrat doit fixer une rémunération distincte pour l'artiste-interprète relativement à chaque mode d'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle [79]. Cette exigence fait en sorte qu'un artiste-interprète ne peut se voir offrir une rémunération unique pour toutes les formes d'exploitation de l'oeuvre lui permettant ainsi de gagner sous forme de rémunération ce qu'il perd autrement en terme de contrôle.

Si le contrat ne précise pas le montant de rémunération pour certains modes d'exploitation, l'artiste-interprète ne peut pas empêcher l'exploitation de l'oeuvre mais la Loi prévoit des procédures détaillées pour calculer une rémunération adéquate. Pour les contrats passés antérieurement au 1^{er} janvier 1986, soit la date d'entrée en vigueur de la *Loi de 1985*, la présomption relative au consentement et la condition que la rémunération soit spécifiée dans le contrat s'appliquent, mais seulement en ce qui a trait aux modes d'exploitation qui ne sont pas couverts par le contrat [80].

En ce qui a trait aux enregistrements sonores commerciaux, les artistes-interprètes ont le droit d'empêcher les reproductions non autorisées, mais deux limites importantes se posent relativement à leurs droits à cet égard.

Premièrement, la *Loi de 1985* prévoit que lorsqu'un phonogramme est publié à des fins de commerce, ni l'artiste-interprète ni le producteur ne peuvent s'opposer à sa communication directe dans un lieu public, dès lors qu'il n'est pas utilisé dans un spectacle [81]. Ainsi, un artiste-interprète aurait droit à une compensation si son enregistrement sonore publié à des fins de commerce était diffusé dans un centre d'achats ou un restaurant, mais il ou elle ne pourrait pas empêcher une telle diffusion.

De plus, en vertu de la *Loi de 1985*, ni l'artiste-interprète ni le producteur ne peuvent s'opposer à la radiodiffusion d'un phonogramme publié à des fins de commerce, non plus qu'à la distribution par câble, simultanée et intégrale, de cette radiodiffusion [82].

Le fait que l'artiste-interprète ait le droit d'empêcher la production et la distribution d'un enregistrement sonore comprenant sa représentation pourrait restreindre l'exploitation de cette musique par l'auteur-compositeur. Toutefois, le contrat entre l'artiste-interprète et le producteur - qui serait lui-même en relation contractuelle avec le compositeur ou l'éditeur - comprendrait sûrement les autorisations nécessaires.

La *Loi de 1985* accorde aussi des droits voisins aux producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et l'autorisation du producteur de phonogrammes ou de vidéogrammes est requise avant toute reproduction mise à la disponibilité du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son phonogramme ou vidéogramme [83]. Dans le cas de phonogrammes, le producteur doit aussi permettre les représentations publiques de son oeuvre, tout comme décrit plus haut en regard des artistes-interprètes [84].

Pour les artistes-interprètes, la *Loi de 1985* prévoit que la durée des droits voisins est de cinquante ans à compter du 1^{er} janvier de l'année civile suivant celle de l'interprétation. Dans le cas des producteurs de phonogrammes, la période de cinquante ans commence avec la première fixation d'une séquence de son [85].

La *Loi de 1985* pose aussi des limites aux droits voisins semblables à celles qui s'appliquent aux droits des auteurs en vertu de la *Loi de 1957* et prévoit ainsi que ni les auteurs, ni les bénéficiaires de ces droits, ne peuvent interdire:

1. les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille;
2. les reproductions strictement réservées à l'usage privé de la personne qui les réalise et non destinées à une utilisation collective; et
3. sous réserve d'éléments suffisants d'identification de la source, les analyses et courtes citations justifiées par des fins critiques, académiques ou journalistiques [86].

De plus, les artistes-interprètes ne peuvent interdire ni la reproduction ni la communication publique de leur prestation si elle est accessoire à un événement constituant le sujet principal d'une séquence d'une oeuvre ou d'un document audiovisuel. Ainsi, par exemple, un chanteur dans le métro ne pourrait pas interdire l'enregistrement et la radiodiffusion de sa prestation si celle-ci faisait partie d'un reportage sur le système de transport en commun de la ville de Montréal [87].

2. *Compromis de la Loi de 1985*

De l'avis de certains commentateurs, la *Loi de 1985* accorde aux artistes-interprètes et aux producteurs d'enregistrements sonores une protection qui est parfois plus large et d'autres fois plus restrictive que l'approche des tribunaux [88]. Néanmoins, la consécration législative des droits voisins a donné lieu à un certain niveau de controverse lors de l'adoption de la *Loi de 1985* en France.

Les groupes d'auteurs-compositeurs tentèrent d'assurer que la reconnaissance statutaire des droits voisins n'empêcherait pas leurs membres d'exercer leurs droits d'auteur, et firent pression pour faire adopter une déclaration dans la *Loi de 1985* à l'effet que les droits voisins n'empiètent pas sur les prérogatives des détenteurs de droits d'auteur.

Une telle déclaration faisait partie du projet de loi initial, tel que premièrement adopté par l'Assemblée nationale. Le Sénat, toutefois, trouva qu'une telle déclaration n'était pas réaliste puisque, par exemple, le droit d'un artiste-interprète d'empêcher l'exploitation de sa prestation pourrait entrer en conflit avec le droit de l'auteur d'exploiter l'oeuvre représentée. Le Sénat a donc conclu qu'il serait préférable de traiter les préoccupations des auteurs-compositeurs en déclarant la prééminence du droit d'auteur relativement aux droits voisins. Le texte final semble être un compromis et, bien qu'il ne fasse pas référence à la suprématie du droit d'auteur, il stipule que:

Les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteurs. En conséquence, aucune disposition du présent titre ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ses titulaires. [89]

La *Loi de 1985* comprend des dispositions en vertu desquelles, par exemple, l'artiste-interprète ne peut pas interdire les représentations publiques de son enregistrement sonore et qui présument son consentement relativement à la fixation, la reproduction et la communication en public de sa représentation. Ainsi, il semblerait que, dans la plupart des cas, bien que les droits voisins permettent à l'artiste-interprète d'être rémunéré pour ses représentations, ses droits voisins ne lui

permettent pas de contrôler les modes d'exploitation de sa représentation. Généralement, ceci devrait éliminer les conflits potentiels entre les artistes-interprètes et les auteurs-compositeurs.

CONCLUSION

Les amendements de la phase II de la réforme du droit d'auteur au Canada en matière d'enregistrements sonores comprennent de nouvelles dispositions relatives aux droits voisins, à la protection des artistes-interprètes et aux redevances portant sur les supports audio vierges.

L'adoption de ces dispositions représente une démarche importante pour le Canada en terme de reconnaissance de la valeur culturelle et économique du droit d'auteur au Canada et des diverses contributions des artistes-interprètes à cet égard. Ces nouvelles dispositions accordent une protection aux artistes-interprètes canadiens relativement à leurs représentations et leur permettent de recevoir une rémunération pour celles-ci, tant au Canada qu'à l'étranger.

Ces dispositions s'inscrivent dans un mouvement international de reconnaissance de droits voisins, qu'illustre le nombre croissant de pays ayant adopté dans leurs législations nationales les principes de la Convention de Rome. Ceci reflète non seulement l'importance grandissante des droits des artistes-interprètes, mais aussi la reconnaissance accrue accordée aux mesures de soutien réciproque au niveau international qui permettent d'assurer une protection globale pour les artistes-interprètes.

[*] Marie Lussier est avocate chez Bereskin & Parr de Toronto.

[1] L.C. 1997, ch. 24 (à laquelle nous ferons ci-après référence sous le nom de "Loi de 1997").

[2] L.C. 1988, c. 15.

[3] L.R.C. 1985, c. C-42 (ci-après *Loi sur le droit d'auteur*).

[4] G.K. Thomson, *Copyright Amendments of 1997 - Phase 2 to Phase 3* (Toronto, Insight, conférence des 24 - 27 juin 1997), Documents distribués lors de la conférence, à la p. 5. La Loi de 1997 définit le mot "prestation" comme tant: (1) l'exécution ou la représentation d'une oeuvre artistique, dramatique, ou musicale par un artiste-interprète; (2) la citation ou la lecture d'une oeuvre littéraire par celui-ci; ou (3) une improvisation dramatique, musicale ou littéraire par celui-ci, inspire ou non d'une oeuvre préexistante.

[5] Ulmer, "The Rome Convention for the Protection of Performers, Producers of Phonograms, and Broadcasting Organizations" (1962) 10 *Bulletin of the Copyright Society of the U.S.A.* à la p. 165:

Les droits voisins doivent leur nom au fait qu'ils ont leurs origines dans le "voisinage" du droit d'auteur. Ils se distinguent du droit d'auteur par le degré de protection qu'ils accordent, et par les sujets auxquels ils s'adressent ... La protection des droits voisins et la protection des auteurs vont de pair." (la traduction est de l'auteure.)

[6] G. Bloom, *Bill C-32: An Act to Amend the Copyright Act* (Toronto, Insight, conférence du 25 juin 1997), matériel distribué lors de la conférence à la p. 5.

[7] Loi de 1997, paragraphe 1(2).

[8] *Ibid.*

[9] Lorsque l'artiste-interprète a autorisé la fixation de sa prestation, il a le droit de reproduire toute reproduction de celle-ci faite à des fins autres que celles visées par cette autorisation, Loi de 1997, sous-alinéa 15(1)b)(ii).

[10] Le producteur a aussi le droit d'autoriser ces actes, Loi de 1997, paragraphe 18(1).

[11] À l'exception de toute retransmission.

[12] Loi de 1997, paragraphe 19(3).

[13] Loi de 1997, alinéa 20(1)a).

[14] Loi de 1997, paragraphes 20(3) et 20(4).

[15] Loi de 1997, article 80.

[16] S.M. Stewart, *International Copyright and Neighbouring Rights*, 2^e d., London, Butterworths, 1989 à la p. 194.

[17] R. McEwan, "The Frito Bandito's Last Stand: Wait Rocks Performers' Rights into the Media Age" (1994) 14 *J.L. & Comm.* 123, à la p. 135.

[18] R.W. Judge, "Protecting Performers' Performances in Light of the Canadian Charter of Rights for Creators" (1986) 13 *C.P.R.* (3d) 1, à la p. 2.

[19] Rapport du Sous-comité du Comité permanent des communications et de la culture sur la révision du droit d'auteur, *Une charte des droits des créateurs et créatrices*, Ottawa, Approvisionnement et services Canada, 1985.

[20] *Charte, supra*, note 19, à la p. 6.

[21] *Ibid.*, à la p. 55.

[22] R.W. Judge, *supra*, note 18, à la p. 2:

En reconnaissant les droits de propriété des artistes-interprètes relativement à leurs représentations, le droit d'auteur pourrait leur offrir une possibilité toujours plus grande de subvenir à leurs propres besoins. En stabilisant la communauté artistique au niveau économique et en l'aidant à ne plus dépendre des subventions gouvernementales, la vie culturelle canadienne continuerait de s'épanouir. Lorsque le système de droit d'auteur protège les représentations des artistes-interprètes, les incitant à créer, ceci sert à les motiver tant aux niveaux intellectuel qu'économique. [La traduction est de l'auteure.].

[23] Le projet de loi C-32 est le précurseur de la Loi de 1997.

[24] La traduction est de l'auteure.

[25] L'article 15 de la Convention de Rome se lit comme suit: 1. Tout État contractant a la faculté de prévoir dans sa législation nationale des exceptions à la protection garantie par la présente Convention dans les cas suivants:

a) lorsqu'il s'agit d'une utilisation privée;

b) lorsqu'il y a utilisation de courts fragments à l'occasion du compte rendu d'un événement;

c) lorsqu'il y a fixation éphémère par un organisme de radiodiffusion par ses propres moyens et pour ses propres émissions;

d) lorsqu'il y a utilisation unique à des fins d'enseignement ou de recherche scientifique.

[26] R.W. Judge, *supra*, note 18 aux pp. 5 -6.

[27] Convention de Rome, article 1.

[28] Loi de 1997, paragraphe 20(2). Ce type de réciprocité a été décrit comme tant une "réciprocité matérielle". Le Pays A, qui protège généralement les œuvres des auteurs du Pays B, n'octroie un droit particulier aux auteurs du Pays B que si le Pays B octroie le même droit aux auteurs du Pays A. L'autre type de réciprocité est la "réciprocité formelle" où le Pays A protège les auteurs du Pays B seulement si le Pays B protège les auteurs du Pays A. Toutefois, une fois que ce seuil a été franchi, les différences entre les lois des deux pays, au niveau des droits particuliers octroyés, ne sont pas prises en considération. Cf. R.F. Martin, "The WIPO Performances and Phonograms Treaty: Will the U.S. Whistle A New Tune?" (1997) 44 *J. Copyright Soc'y of U.S.A.* 157, à la p. 157, note 5.

[29] Le *Digital Performance Right in Sound Recordings Act*, Publ. L. No. 104-39, Stat. 336 (1995), en vigueur depuis le 1^{er} février 1996.

[30] United States Trade Representative ("USTR").

[31] G. Bloom, *supra*, note 6 à la p. 20.

[32] Adopté par la Conférence diplomatique sur certaines questions de droit d'auteur et de droits voisins, à Genève, le 20 décembre 1996.

[33] Ci-après "le Traité de l'OMPI" ou "le Traité".

[34] Voir R.F. Martin, *supra*, note 28, à la p. 16, où l'auteur fait référence au fait qu'à l'origine l'OMPI a convoqué un comité d'experts pour rédiger un modèle de loi pour la protection des droits de propriété intellectuelle des producteurs d'enregistrements sonores. Cet effort n'a pas réussi parce que les experts ont conclu qu'un tel modèle de loi ne devrait pas être rédigé sans prendre en considération les droits des artistes-interprètes. Ainsi, l'OMPI décida de créer un comité d'experts pour étudier un nouvel instrument pouvant protéger tant les artistes-interprètes que les producteurs. Le concept de "loi modèle" a été mis de côté, et le nouvel instrument a évolué et est devenu le *Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes*.

[35] House of Representatives' Subcommittee on Courts, Civil Liberties and the Administration of Justice.

[36] K. Nolan, Témoignage devant le Sous-comité sur les tribunaux, les libertés civiles et l'administration de la justice de la Chambre des Représentants, mai 1978 à la p. 57, cité dans R.W. Judge, *supra*, note 18, à la p. 11:

Il est remarquable qu'une nation qui se consacre à tel point aux droits de propriété et aux droits individuels soit si en retard par rapport au reste du monde à cet égard. [La traduction est de l'auteur.]

[37] Article 106.

[38] R.F. Martin, *supra*, note 28, aux pp. 157-158, note 6.

[39] *Copyright Act* de 1976, article 101.

[40] *Supra*, note 29.

[41] S. Rep. No. 128, 104^e Cong., 1^{re} Sess. 10 (1995):

Le Comité a bien à l'esprit les discussions présentement en cours et les tentatives visant à obtenir une plus grande harmonisation internationale des droits d'auteur et des droits voisins au niveau de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI), de pair avec le G-7 et d'autres forums. Cette législation est le reflet d'un équilibre délicat atteint entre divers intérêts, reflétant les exigences statutaires et réglementaires imposées aux États-Unis sur les radiodiffuseurs, les personnes dans l'industrie du disque, les compositeurs et les éditeurs et la reconnaissance de l'impact potentiel que les nouvelles technologies pourraient avoir sur cette industrie. [La traduction est de l'auteur.]

[42] 327 Pa. 433, 194 A. 631 (1937).

[43] "Aucun droit de licence n'est accordé pour la radiodiffusion". [La traduction est de l'auteur]

[44] Une composition musicale est en soi une œuvre incomplète; la page écrite n'est ... pour les arts créateurs qui sont nécessaires pour son appréciation; c'est l'artiste-interprète qui doit compléter l'œuvre en la transformant en son nom. transformant en son. Si, en faisant ceci, son interprétation contribue quelque chose ayant une valeur originale et intellectuelle ou artistique, il a sans doute participé à la création d'un produit dans lequel il possède un droit de propriété, qui n'est d'aucune façon un chevauchement ou une répartition du droit que détient l'auteur relativement à sa composition musicale. [La traduction est de l'auteur.]

[45] *Ibid.* note 42, à la p. 635.

[46] NC Code Ann (Mitchie, 1939) para. 5126(s); SC Acts 1939, n^o 28, para. 2.

[47] 114 F.2d 86 (2^d Cir. 1940).

[48] 221 F.2d 657 (2^d Cir. 1955).

[49] *Ibid.*, à la p. 664:

L'artiste-interprète peut, selon ses talents, choisir parmi de nombreuses interprétations, faisant de sorte que son interprétation est *pro tanto* une "composition" aussi originale que l'est un "arrangement" ou une "adaptation" de la partition, lesquels sont protégés par le droit d'auteur en vertu de l'article 1(b). Maintenant qu'il est possible de saisir les contributions d'un artiste-

interprète individuel et de les reproduire sur un objet physique, il n'y a aucun doute que ceci tombe sous le coup de la *Copyright Clause* de la Constitution. [La traduction est de l'auteur.]

[50]42 Misc. 2d, à la page 725.

[51]G. McFarlane, *Copyright: The Development and Exercise of the Performing Right*, East Sussex, John Oxford Publications Ltd., 1980, aux pp. 10-15.

[52] *Statute of Anne*, 8 Anne, ch. 19 (1709).

[53]54 Geo. 3, ch. 156 (1833).

[54]*Literary Copyright Act* 1842, 3 Will. 4, ch. 15, ¶ 20-21.

[55]Rapport sur le droit d'auteur, | 1130-32 (1909).

[56]G. McFarlane, *supra*, note 51, à la p. 132.

[57][1934] 1 Ch. 450.

[58]*Copyright Act*, 1956, ¶ 12.

[59]S.M. Stewart, *supra*, note 16, à la p. 19.

[60]*Ibid.*

[61]Cf. R.W. Judge, *supra*, note 18, à la p. 7, note 19.

[62]DaSilva, "Droit Moral and the Amoral Copyright: A Comparison of the Artists' Rights in France and the United States" (1980) 28 *Bull. Copyright Soc'y U.S.A.* 1, à la p. 9.

[63]S.M. Stewart, *supra*, note 16, à la p. 19.

[64]*Ibid.*

[65]Loi n° 57-298 du 11 mars 1957, J.O., le 14 mars 1957, tel qu'amendé, J.O., le 19 avril 1957 (ci-après "la Loi de 1957").

[66]Loi n° 92-597.

[67]Article 2, *Loi de 1957* et article L112-1, *Code de la propriété intellectuelle* .

[68]Article L111-1, *Code de la propriété intellectuelle* .

[69]Callebaut, "The Legal Protection of Artist Performers in France" (1983) 31 *J. Copyright Soc'y U.S.A.* 163 à la p. 184.

[70]Voir, par exemple, *Martinelli c. Soc. Radio Nathan Vitus*, Cour d'appel de Paris (2^e Chambre), le 24 décembre 1940 *Jurisclasseur périodique* [J.C.P.] II 1649 o le tribunal a conclu que l'artiste-interprète ne participait pas à la composition de l'oeuvre et ne pouvait donc pas faire valoir que son oeuvre avait droit d'être considérée comme tant

une création au sens de la loi relative à la propriété littéraire et artistique; *Francis Blanche c. Paul Colline*, Seine Civ. Trib. (3^e Chambre), le 8 mars 1960, (1960) *Revue internationale du droit d'auteur* [RIDA] 125, où le tribunal trouva que le fait qu'un chanteur d'opéra ait apporté des modifications à un libretto ne lui permettait pas pour autant d'être considéré comme tant un co-auteur puisque les modifications en question avaient été apportées après la complétion de l'oeuvre.

[71] Paris, le 20 mai 1955, J.C.P. II, n^o 8806.

[72] L'article 1382 prévoit que "Tout fait quelconque de l'homme, qui cause à autrui un dommage, oblige celui par la faute duquel il est arrivé, à le réparer."

[73] Cass. civ. 1^{re}, 4 janvier 1964, 1964 D.J. 321, note Pluyette, 1964 *Rev. Trim. Dr. Com.* 310, obs. Desbois.

[74] *ORTF et SNICOP (maintenant SNEPA) c. SPEDIDAME*, Cour d'appel de Paris (4^e Chambre), le 30 novembre 1974, 1974 J.C.P. II 17732; affirmé par la Cour de cassation (Cass. civ. 1^{re}), le 15 mars 1977, juillet 1977 [RIDA].

[75] *Orane Demazis v. Compagnie Méditerranéenne du Film*, Cour de cassation (Cass. civ. 1^{re}), 30 janvier 1974, 1974 J.C.P. IV 92; *SPEDIDAME*, 1974 J.C.P. II 17732.

[76] France, Loi n^o 85-660 du 3 juillet 1985, *Journal officiel de la République française*, [J.O.] 4 juillet 1985, modifiant et complétant la *Loi du 11 mars 1957*, Loi n^o 57-298 sur la propriété littéraire et artistique, J.O. 14 mars 1957 (ci-après la "Loi de 1985").

[77] Article 18, *Loi de 1985* et article L212-3, *Code de la propriété intellectuelle*.

[78] Paragraphe 19(1), *Loi de 1985* et article L.212-4, *Code de la propriété intellectuelle*.

[79] Paragraphe 19(2), *Loi de 1985* et article L.212-4, *Code de la propriété intellectuelle*.

[80] Paragraphe 19(5), *Loi de 1985* et article L.212-7, *Code de la propriété intellectuelle*.

[81] Paragraphe 22(1), *Loi de 1985* et article L.214-1, *Code de la propriété intellectuelle*.

[82] Paragraphe 22(2), *Loi de 1985* et article L.214.1, *Code de la propriété intellectuelle*.

[83] Arts. 21(2) et 26(2), *Loi de 1985* et arts. L.213-1 and L.215-1, *Code de la propriété intellectuelle*.

[84] Arts. 22(1), 22(2) *Loi de 1985* et article L.214-1, *Code de la propriété intellectuelle*.

[85] Article 30, *Loi de 1985* et article L.211-4, *Code de la propriété intellectuelle*.

[86] Article 29, *Loi de 1985*, et cf. article 41, *Loi de 1957*; articles L.211-3 et L.212-10, *Code de la propriété intellectuelle*.

[87] Article 29, *Loi de 1985* et articles. L.211-3 et L.212-10, *Code de la propriété intellectuelle* .

[88] J.C. Ginsburg, "Reforms and Innovations Regarding Authors' and Performers' Rights in France: Commentary on the Law of July 3 1985" (1985) 10 *Columbia-VLA J. of Law & the Arts* 83.

[89] Paragraphe 15(1), *Loi de 1985* et article L.211-1, *Code de la propriété intellectuelle* . Cet article est identique à l'article 1 de la Convention de Rome