

Marc Kaiser : "l'histoire de la SDRM et du droit de reproduction mécanique impacte la filière disque dans son ensemble" – Irma : centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles

Irma : centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles

Interview



Marc KAISER

Maître de conférences - Université Paris 8

Docteur en sciences de l'information et de la communication, Marc Kaiser est maître de conférences à Paris 8 (IUT de Montreuil). Il est rattaché au Centre d'études sur les médias, les technologies & l'internationalisation (CEMTI - EA 3388). Spécialisé dans l'étude des médias et de la culture, ses recherches abordent plus particulièrement les politiques publiques liées aux musiques populaires.

Toutes ses publications :

[>>Page personnelle](#)

► L'histoire du droit de reproduction mécanique démarre avec Lucien Vivès. Que sait-on de cet étrange personnage ?

L'ouvrage édité par SACEM Université reprend des informations récentes dénichées par Henri Chamoux pour son travail de thèse sur l'enregistrement sonore à la Belle Époque [1]. Informations jusqu'alors inédites, puisqu'il est allé chercher du côté des dépôts de brevets. Elles concernent la biographie de ce fameux Lucien Vivès, à commencer par son prénom. Jusqu'à présent, on parlait d'un "certain Vivès". De même, les détails du procès qu'il intenta à Pathé n'étaient pas connus. Et il n'y avait jusqu'alors que très peu d'articles

scientifiques ou de références à ce personnage. Un chapitre d'ouvrage de Joëlle Farchy et Fabrice Rochelandet sur la mise en place du droit d'auteur dans les industries du disque et du cinéma en parle en 2002 [2]. Jusqu'à présent, lorsqu'on évoquait Lucien Vivès, l'ouvrage de 1952 de Philippe Parès, *Histoire du droit de reproduction mécanique*, restait la principale source biographique. Le livre dépeint un personnage balzacien, aventureux, ayant le sens des affaires. On était plus dans la mythologie condescendante que dans la biographie scientifique.

► **Vous avez, dans votre travail de thèse [3], étudié l'histoire du droit de reproduction mécanique et de son influence sur les éditeurs phonographiques, montrant ainsi qu'elle dépassait largement les seuls éditeurs musicaux pour impacter la filière musicale dans son ensemble. Pouvez-vous expliquer ?**

Pour comprendre la création de la SDRM, il faut se remettre dans le contexte des années 1930. Tournier père avait la volonté d'inclure les éditeurs phonographiques au sein du Biem, pour représenter à la fois les éditeurs graphiques et musicaux et les éditeurs phonographiques. La création en 1933 d'une Fédération des sociétés de droits de reproduction mécanique (3^e fédération au sein de la CISAC), regroupant notamment les adhérents du Biem, marquera pourtant la fin d'éventuelles actions communes entre les éditeurs. Pour les industriels du disque, il s'agissait surtout d'une alliance entre les éditeurs papiers et les auteurs-compositeurs. En réponse, l'IFPI (*International Federation of the Phonographic Industry*) sera créée cette même année et consolidera encore plus l'utilisation d'un contrat-type.

Dès 1934, l'Association phonographique française voit le jour afin d'épauler l'IFPI dans ses actions à l'international et en France pour la reconnaissance d'un *copyright* du disque. Dès lors, les éditeurs phonographiques ne cesseront de se mobiliser et de faire du *lobbying* pour l'instauration d'un droit spécifique. Il en était de même pour les artistes exécutants lors d'enregistrements : longtemps considérés comme travailleurs indépendants, ils n'ont cessé de réclamer un droit au-delà de l'instauration de protocoles. L'aboutissement sera la loi de 1985 instaurant les droits voisins. L'histoire de la SDRM et du droit de reproduction mécanique déborde donc le seul cadre de l'édition musicale et graphique, et impacte la filière disque dans son ensemble. C'est une histoire commune. Les actions de la SACEM et de la SDRM menées à partir des années 1930 jouent donc un rôle essentiel dans la reconnaissance d'un droit indirect pour les divers acteurs de la musique enregistrée.

« Éditeurs musicaux et éditeurs phonographiques, qui se sont initialement affrontés sur cette question, se sont rapprochés avec l'arrivée des radios, qui menaçaient l'industrie dans son ensemble. C'est un peu comme aujourd'hui avec Internet : des acteurs aux intérêts apparemment antagonistes se retrouvent à devoir travailler ensemble »

► **Cette création du droit de reproduction mécanique intervient aussi en réaction à l'apparition de nouveaux usages, à savoir la radiodiffusion.**

L'apparition de la radiodiffusion va rapprocher les "ennemis" d'hier en quelque sorte. Nous sommes dans les années 1930, la révolution électrique a fait son œuvre depuis les années 1925-1927. L'enregistrement et la diffusion deviennent donc électriques, ce qui engendre une amélioration de la qualité sonore, une reproductibilité et une diffusion à plus grande échelle. La crise économique est

aussi passée par là, amenant une baisse de pouvoir d'achat, donc une chute des ventes. Les radiorécepteurs commencent à se démocratiser, entraînant là aussi selon les acteurs du secteur une baisse de la volonté d'achat de disques. Les stations émettrices (officielles et commerciales) sont plus nombreuses, avec des temps d'antenne allant de 7 heures à minuit avec de nombreux programmes musicaux. Elles délaissent progressivement les orchestres pour privilégier le disque, et ce, de manière illégale. En effet, les radiodiffuseurs utilisaient des disques achetés dans le commerce ou issus des discothèques privées des associations d'auditeurs.



À l'époque, les industriels accusaient les radios de les assassiner. Les éditeurs musicaux accusaient les radios de ne pas participer à la rémunération de la création. Et les radios répondaient qu'elles faisaient de la publicité gratuitement. Alors que les éditeurs phonographiques, du fait de n'avoir aucun droit, ne vont pouvoir qu'apposer une simple étiquette ("radiodiffusion interdite") pour essayer d'empêcher la diffusion de disques à la radio et dans les lieux publics, la SDRM et la SACEM vont quant à elles conclure un contrat avec les divers radiodiffuseurs dès 1937.

Autre temps, autres supports, mais les mêmes problématiques et les mêmes discours qu'aujourd'hui. Éditeurs musicaux et éditeurs phonographiques, qui se sont initialement affrontés sur cette question, se sont rapprochés avec l'arrivée des radios, qui menaçaient l'industrie dans son ensemble. C'est un peu comme aujourd'hui avec Internet : des acteurs aux intérêts apparemment antagonistes se retrouvent à devoir travailler ensemble.

► **Une fois le droit de reproduction mécanique installé, la SDRM commence à fonctionner à plein régime. Il n'y a plus de problèmes ?**

On entre ensuite dans l'"âge d'or". La fin des années 1960 et le début des années 1970 voient les ventes de disques exploser. Les supports se diversifient, les contrats sont en place. C'est une période relativement stable, pendant laquelle les ventes et les droits sont en plein essor. Le triangle "canonique" de la filière, disque/radio/spectacle, s'impose.

« La lutte pour reconnaître le droit voisin s'appuie sur celle du droit de reproduction mécanique, et vice versa. Tout cela participe de l'histoire de l'industrie musicale dans son ensemble, avec des rapports de forces qui évoluent et se reconfigurent au gré des évolutions technologiques »

► **Le combat des éditeurs phonographiques continue, mais la loi de 1957 n'apportera rien non plus.**

Un fort *lobbying* a été mené à ce moment-là par les producteurs phonographiques. Cela n'a pas fonctionné, notamment parce que les producteurs, soutenus par l'IFPI, militaient pour un *copyright* du disque mal adapté au cadre législatif français. Il faudra attendre 1985, mais ce que j'ai

démontré dans mon travail de thèse, c'est que la loi Lang représente un aboutissement d'un long travail de reconnaissance d'un droit spécifique pour tous les acteurs de la musique enregistrée (artistes, éditeurs, producteurs). Avant, pendant et surtout après-guerre, la mobilisation se construit. Il y a alors un fort décalage entre la France et l'international. Le *copyright* du disque était reconnu par certaines conventions internationales dès les années 1930, la convention de Berne révisée en 1948 reconnaît un droit de reproduction mécanique... Que ce soit pour les éditeurs musicaux ou phonographiques, la stratégie consistait à s'appuyer sur la législation internationale pour ensuite essayer de l'imposer en France.

L'histoire de la production phonographique est intimement liée à celle de la SACEM et de la SDRM. La lutte pour reconnaître le droit voisin s'appuie sur celle du droit de reproduction mécanique, et vice versa. Tout cela participe de l'histoire de l'industrie musicale dans son ensemble, avec des rapports de forces qui évoluent et se reconfigurent au gré des évolutions technologiques.

► **Le droit de reproduction mécanique est-il selon vous toujours d'actualité ?**

Son principe et sa légitimité sont toujours d'actualité. Même si l'on comprend la filiation historique, l'héritage, ce qui me fait sourire, c'est de conserver l'adjectif "mécanique", qui donne un petit côté suranné. Même si sa définition est suffisamment souple pour s'adapter aux évolutions technologiques, sa dénomination est chargée symboliquement. À l'heure du numérique et de la reproduction à très grande échelle, c'est presque étrange. Ceci dit, jusqu'aux années 1950, le syndicat des éditeurs phonographiques faisait toujours référence à la machine parlante !

Les enjeux actuels autour des directives européennes, les bouleversements amenés par les plateformes et les acteurs du numérique posent toujours la même question de l'évolution du droit d'auteur et de ses dérivés. Ce que j'ai essayé de montrer dans mon travail, c'est que la production phonographique est aussi partie prenante de la création, ce ne sont pas que des industriels. C'est d'ailleurs le sens du *lobbying* de l'industrie phonographique de faire passer le disque d'un objet industriel à un objet culturel. D'où la revendication d'un droit voisin au droit d'auteur. Ce qui est intéressant, c'est de constater qu'aujourd'hui l'histoire et ses logiques se répètent sur la revendication d'un droit pour les producteurs de spectacles. Ces derniers se mettent en porte-à-faux vis-à-vis des éditeurs phonographiques, qui eux-mêmes s'étaient mis en porte-à-faux vis-à-vis des éditeurs musicaux. Et là aussi, les rapports de force changent et se rééquilibrent au gré de la position occupée par les acteurs dans l'écosystème global de la musique. Pendant l'âge d'or du disque, les producteurs phonographiques étaient en position de force pour se faire entendre. Maintenant que le spectacle a pris une place beaucoup plus centrale suite à la crise des supports physiques, leur voix se fait plus entendre. Envisager les enjeux et les évolutions d'un point de vue économique-politique permet aussi de replacer la SDRM et le droit de reproduction mécanique dans l'histoire globale de l'industrie musicale.

Propos recueillis par Romain BIGAY

[1] CHAMOIX Henri, *La Diffusion de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque (1893-1914)*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

[2] FARCHY Joëlle et ROCHELANDET Fabrice, « La mise en place du droit d'auteur dans les industries du disque et du cinéma en France », in EVENO Patrick (dir.), MARSEILLE Jacques (dir.), Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles, (Acte d'un colloque en Sorbonne), ADHE, pp.157-182.

[3] KAISER, Marc, *Les politiques publiques liées aux musiques populaires en France : la dimension culturelle en question*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Paris, 2012

Publié le samedi 7 janvier 2017

Abonnez-vous aux communications de l'IRMA

L'IRMA produit tous les mois une newsletter complète sur ses activités et le secteur musical. Vous pouvez également vous abonner à nos communications spécifiques sur nos formations, les éditions, etc.