

*publié en 2002 sous une forme améliorée dans l'ouvrage dirigé par Jacques Marseille et Patrick Eveno « Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles » (Acte d'un colloque en Sorbonne), ADHE, pp.157-182.*

Nous proposons une première analyse des facteurs expliquant l'émergence du droit d'auteur dans les industries naissantes du disque et du cinéma au début du 20<sup>ème</sup> siècle. Il s'agit ensuite de comprendre les modalités selon lesquelles ces droits d'auteur, une fois reconnus, sont effectivement mis en œuvre dans la phase de croissance du marché et lorsque de nouveaux débouchés apparaissent (radio, télévision). Nous concluons rapidement sur les leçons que l'on peut tirer aujourd'hui de cette histoire avec le développement des technologies numériques et notamment d'Internet.

## **1. La revendication de droits d'auteur lors de l'émergence d'un marché**

Dans le disque comme dans le cinéma, les problèmes de propriété intellectuelle se posent d'abord pour les appareils avant de concerner les programmes dont le marché se développe progressivement. La plupart du temps, les revendications de droit d'auteur sont le fait d'auxiliaires de la création dont les revenus diminuent en raison de la concurrence d'autres produits, non des auteurs eux-mêmes.

### **1.1 Les éditeurs de partitions musicales à l'origine du droit d'auteur dans le disque**

La possibilité technique de reproduire le son existe bien avant l'apparition du disque. Sans remonter aux systèmes indonésiens d'irrigation des rizières<sup>1</sup> ou aux jeux musicaux de Haydn et Mozart, les instruments de musique mécanique constituent un marché non négligeable au tournant du 19<sup>ème</sup> siècle. La qualité médiocre de la reproduction sonore explique leur succès limité. Néanmoins, en 1859, Debain, un fabricant d'instruments de musique mécanique, remplace les cylindres piqués par des planchettes. L'appareil obtenu, l'Antiphone, permet une exécution plus longue et de meilleure qualité des morceaux musicaux ainsi édités et reproduits. Poursuivi en contrefaçon par les compositeurs et les éditeurs des partitions musicales des morceaux reproduits illicitement, il traite avec les seconds pour obtenir le droit exclusif de reproduire sur tous les appareils "musico-mécaniques" les œuvres dont ils sont cessionnaires des droits. Il obtient par contrat ce privilège pour une durée de dix ans et attaque en contrefaçon ses concurrents... Mais cet accord constitue une menace directe pour la Suisse, principal producteur d'instruments musico-mécaniques. Celle-ci profite de négociations plus générales dans le cadre d'un traité commercial avec la France en 1866 pour obtenir le vote d'une loi limitant le droit d'auteur de telle sorte que ces instruments ne constituent plus une contrefaçon (Le Bec, 1911). La concession française est alors jugée insignifiante car la loi de 1866 ne concerne qu'un marché limité.

Cette limitation pose problème bien plus tard avec le développement du marché du disque. **Le phonographe ou le gramophone sont au départ principalement des "curiosités scientifiques" et nul ayant droit ou société d'auteurs ne vient réclamer des droits.** Les premiers publics sont au départ plus intéressés par les services rendus par les appareils que par les programmes diffusés. Vers la fin du 19<sup>ème</sup>, on assiste au passage d'une demande pour le phonographe à celle de programmes. La pratique liée au phonographe passe progressivement des lieux publics au domicile familial où il entre en concurrence avec le piano mécanique. La qualité médiocre de l'enregistrement sur cylindre (phonographe) et le nombre très limité de lectures possibles expliquent qu'il faille attendre l'apparition du disque (gramophone) pour que la demande se développe massivement. Les ventes d'appareils s'accroissent via l'élargissement de la diversité des programmes offerts (musique classique, ballades, chansons populaires). De 1914 à 1921, au niveau mondial, les ventes d'enregistrements, multipliées par 4, se substituent à la vente de partitions pour pianos (Flichy, 1991). Le marché du disque menace le marché des partitions alors florissant. Anticipant une baisse de leurs revenus, les éditeurs de partitions tentent d'imposer et de faire respecter les droits d'auteur en matière de phonographie, quasiment certains d'en être les cessionnaires. Ils confient leurs intérêts à l'un de leurs représentants, Vives, lequel fonde en 1908 le premier Bureau de Perception des Droits Mécaniques, chargé de percevoir les redevances auprès des fabricants de disques.

C'est donc **au début du 20<sup>ème</sup> siècle que les éditeurs<sup>2</sup> de partitions, cessionnaires des droits des**

---

<sup>1</sup> L'eau, s'écoulant via des réseaux d'irrigation, frappe des bambous qui produisent ainsi une musique particulière et chaque rizière possède sa sonorité permettant aux paysans de surveiller à l'écoute le bon fonctionnement de son réseau.

<sup>2</sup> Dans le disque, historiquement, l'éditeur assure la production de partitions musicales et la diffusion des œuvres par ce biais. Actuellement, l'éditeur est celui qui recherche des talents et gère les contrats des auteurs-compositeurs. Le producteur finance la production du master, coordonne les activités techniques de fabrication et assure la promotion du disque.

**compositeurs, entrent en conflit avec les fabricants de disques pour réclamer des droits d'auteur**, notamment des droits de reproduction sur les disques. Or, durant la première décennie du 20<sup>ème</sup> siècle, les tribunaux ne dissocient pas les phonographes et les phonogrammes : tous sont assimilés à des instruments de musique mécanique<sup>3</sup>. Dès lors, la loi de 1866 ne permet pas aux auteurs de faire prévaloir leurs droits (Le Bec, 1911). **Cependant, le cadre législatif doit s'infléchir face au développement atteint par cette industrie culturelle** et à la nécessité de se conformer à la Convention de Berne, révisée en 1908 étendant le droit d'auteur à la reproduction mécanique du son. La loi française du 10 mars 1917 abroge celle de 1866, faisant suite à un revirement de la jurisprudence à partir de 1908.

Il est alors admis que les phonogrammes sont des éditions à part entière, autonomes par rapport aux phonographes (Escolier, 1930). La plupart des procès menés à l'encontre des fabricants de disques furent le fait des éditeurs de partitions, à l'instar du livre où ce sont les éditeurs, non les écrivains, qui attaquèrent les imprimeurs sur la base du droit des auteurs. Présumés cessionnaires des droits de reproduction des compositeurs, les éditeurs, se chargèrent de faire respecter leurs droits et de les percevoir.

## 1.2. Le système Pathé de location de films au secours des producteurs

Au moment où les frères Lumière, en 1895, inventent le concept de projection publique et payante d'un film sur écran, **la propriété artistique n'importe guère, et l'on se soucie beaucoup plus de défendre les droits de propriété industrielle portant sur les appareils**. Les firmes cinématographiques s'aperçoivent cependant, dès la première grande crise du cinéma en 1897, que le support ne suffit plus à susciter l'engouement du public. C'est au niveau du renouvellement des programmes que la concurrence doit avoir lieu. Dès cette époque, Georges Méliès fait des découvertes essentielles et contribue à relancer de manière significative la demande cinématographique en en faisant un spectacle à part entière. Ses droits moraux ne seront pourtant guère respectés et la majeure partie de son œuvre sera détruite : les pellicules, vendues au kilo, seront réutilisées pour produire des peignes...

A ses débuts, le cinéma est considéré plus comme un divertissement que comme une forme d'expression artistique, et **les droits d'auteur ne s'affirment guère quant aux statuts des films et de leurs créateurs**. Le tribunal de Lourdes confirme en 1904 cette position des juristes (Berthomé, 1934, p.32). Les réalisateurs ne revendiquent aucun droit intellectuel pour des créations ne durant que quelques minutes et dont les thèmes se rattachent à l'imagerie populaire, à des épisodes de l'histoire ou à des emprunts aux succès des cafés-concerts. De plus, à l'origine, le producteur vend les copies de ses films directement aux exploitants qui contrairement aux producteurs, ont la possibilité de faire respecter les droits de propriété qu'ils détiennent sur les pellicules et de faire payer les spectateurs en contrepartie des projections. En revanche, les forains adoptent des comportements opportunistes en organisant un marché d'occasion au sein duquel ils s'échangent les copies.

Deux changements majeurs ont lieu en 1907. D'abord, **Charles Pathé impose un système de location qui met fin à l'exploitation foraine** et aux marchés d'occasion en permettant un meilleur contrôle de la carrière des films (Sadoul, 1972, Mitry, 1967, Parent, 1941). Benoît-Lévy dans sa revue *Phono-Ciné-Gazette* en fit l'éloge : "lorsque la firme Pathé, ou toute autre, vend une copie d'un film qu'elle a édité, elle cède du même coup le droit illimité de représentation de ce film. Seule l'usure physique de la copie peut y mettre un terme. Au contraire, la location permet à l'éditeur de rester propriétaire du film et d'en contrôler l'exploitation ; elle rend également envisageable la perception d'un droit proportionnel aux recettes, destiné à la rémunération de l'auteur"<sup>4</sup>. **Pathé aurait pu tenter de faire valoir des droits de propriété intellectuelle, mais cela aurait présenté plusieurs inconvénients majeurs par rapport au système de location**. La mise en œuvre de tels droits était trop coûteuse pour un producteur seul (procès, équipe de contrôleurs,...) et reconnaître un droit d'auteur représentait un risque en permettant aux réalisateurs de revendiquer à leur tour des droits. Ainsi, contrairement aux éditeurs de livres ou de partitions qui eurent recours au droit d'auteur pour s'imposer, **Pathé préféra recourir à un arrangement privé**<sup>5</sup>.

Toujours en 1907, les producteurs de films changent de stratégie en matière éditoriale : "certains esprits perspicaces (...) jugent le moment venu d'élargir le public du cinéma en l'étendant au moins à la petite-bourgeoisie. Pour cela, il faut ouvrir des salles confortables rappelant le luxe des théâtres et produire autre chose que des saynètes seulement propres à distraire les militaires et les bonnes d'enfants" (Meusy, 1996, p.21). **Pour assurer ce renouvellement, les productions cinématographiques vont devoir emprunter aux thèmes de la littérature et du théâtre**. Ces adaptations donnent alors lieu à une série de procès en plagiat en 1908, à l'issue souvent contradictoires, le juge donnant raison tantôt aux auteurs d'œuvres préexistantes, tantôt aux producteurs. Néanmoins, s'ils obtiennent

<sup>3</sup> Un des arguments principaux pour dénier le caractère d'édition aux disques fut d'affirmer qu'ils étaient illisibles à vue d'œil ou au microscope...

<sup>4</sup> Cité par J.-J. Meusy, p.24, in Jeancolas et al. (1996).

<sup>5</sup> À cela s'ajoute une certaine méfiance à l'égard des sociétés d'auteurs, car le groupe Pathé, également producteur de phonographes, est souvent en conflit avec la SACEM.

souvent gain de cause face à une loi datant de la Révolution et inadaptée aux nouvelles formes d'édition, les producteurs acceptent très vite de négocier avec les auteurs d'œuvres préexistantes. Finalement, **ce sont les conflits opposant écrivains et auteurs dramatiques aux professionnels du cinéma qui forcèrent les tribunaux à reconnaître le caractère d'édition des films, et non le combat initial des auteurs de films** (Berthomé, 1934). Pour finir, la Convention de Berne, révisée en 1908, tranche en accordant le statut d'œuvre aux films. La question qui persistera alors jusqu'à la loi de 1957 accordant la présomption légale de la cession des droits au producteur est de déterminer qui est l'"auteur" du film, qui est le titulaire effectif des droits : le réalisateur, le scénariste, le producteur ?<sup>6</sup>

## 2. La gestion des droits d'auteur : selon quelles modalités institutionnelles ?

Une fois des droits reconnus par la loi, plusieurs arrangements institutionnels sont possibles, différemment mis en place selon les périodes et les pays : la gestion individuelle, la gestion privée marchande, la gestion collective volontaire et la licence non volontaire. La **gestion individuelle** est la situation où l'auteur gère directement ses droits auprès des utilisateurs intermédiaires (ceux qui se servent des œuvres pour fournir un service ou un bien dérivé) ou auprès des utilisateurs finals (les individus utilisant l'œuvre pour leur propre plaisir). En pratique, en raison de coûts d'information et de transaction généralement prohibitifs, cette solution est très rarement adoptée au profit de la **gestion privée marchande** ; dans ce cas, l'auteur confie contractuellement l'exploitation de son œuvre à un éditeur ou à un producteur, lequel gère les droits d'auteur auprès des utilisateurs. Les deux autres modes de gestion font intervenir des institutions privées et publiques. La **gestion collective volontaire** correspond à la mutualisation des moyens de gestion et de négociation avec les utilisateurs intermédiaires, passant par la constitution d'un répertoire de droits d'auteur. Les sociétés de gestion collective sont des institutions privées reposant sur la *libre adhésion* des ayants droit (pouvant alternativement confier leurs droits à un éditeur ou les gérer eux-mêmes) et sur la *négociation privée* des conditions d'utilisation des œuvres avec les utilisateurs. Elles perçoivent des droits dont elles ont préalablement négocié les prix de cession et qu'elles répartissent ensuite entre leurs adhérents. Comme la gestion privée marchande, la gestion collective volontaire s'apparente à un système de droits exclusifs. En revanche, dans le cas des **licences non volontaires**, les ayants droit et leurs cessionnaires sont contraints de céder leurs droits, quelles que soient leurs volontés ou leurs stratégies économiques. En contrepartie, l'utilisateur reverse une rémunération forfaitaire à un taux fixé soit légalement (licences légales), soit par voie contractuelle (licences obligatoires). Souvent, des sociétés de gestion collective gèrent ce type de rémunération, mais il ne s'agit plus alors de gestion collective *volontaire*.

Face aux licences non volontaires, un régime d'exclusivité s'est imposé en France mais de manière différente dans le disque et dans le cinéma. **Dans le disque, s'est développée une forme de particulière gestion collective volontaire, plutôt favorable aux intérêts des ayants droit** en renforçant leur pouvoir de représentation, alors que dans le cinéma s'est affirmée la **gestion privée marchande, renforçant les prérogatives des producteurs**.

### 2.1 Le disque : une forme particulière de gestion collective volontaire

La France se distingue très tôt d'autres pays en maintenant un régime différent de celui assez répandu des licences non volontaires. Certains pays (Angleterre en 1910, Etats-Unis en 1909) ont adopté le système des licences légales pour le droit de reproduction. D'autres (Allemagne en 1910, Bulgarie en 1921) ont opté pour la licence obligatoire.

#### 2.2.1 Le refus de la licence légale : l'exception française

Dans les débats du début du 20<sup>ème</sup> siècle, deux types d'arguments s'opposent. D'un côté, les industriels du disque sont largement favorables à la licence non volontaire qui simplifie le mécanisme de perception des droits : « les éditeurs de disques (...) n'auront plus à verser des prix variables suivant les exigences des auteurs (...). Un tant pour cent uniforme sera imposé par la loi » (Escolier, p.22). Elle leur permet de plus « d'échapper à l'arbitraire des auteurs, des éditeurs, des sociétés de perception » (Escolier, p.21) en préservant ainsi un certain degré de concurrence. "(...) les petits fabricants [de disques] sont mal protégés sous un régime de liberté. Les grandes firmes qui ont les moyens de verser aux auteurs des droits très élevés (...) s'assurent par contrat l'exclusivité des œuvres connues. La petite industrie, si florissante dans certains pays, tels que la France, sera vouée à la ruine. Les détenteurs de monopoles pourront, une fois leurs derniers concurrents supprimés, imposer au public des prix fort élevés (...). Il pourront également former des trusts, boycotter les auteurs qui refuseraient de souscrire à leurs exigences. Protégés par l'exclusivité, ils feront peu de publicité, ne fourniront pas d'effort sérieux pour conquérir le marché national (...) n'auront plus le même intérêt à soigner leurs enregistrements" (Escolier, p.21). Dans une telle perspective, le maintien de droits exclusifs en France serait donc **un obstacle à l'émergence d'une industrie du disque**.

---

<sup>6</sup> L'Entre-Deux-Guerres est jalonnée de thèses en droit sur cette question comme le montre notre bibliographie. Voir également Jeancolas et al. (1996).

D'un autre côté, les éditeurs, cessionnaires des droits des auteurs et principaux bénéficiaires du régime de droit exclusif, avancent plusieurs arguments contre la licence non volontaire. Tout d'abord, le droit moral et la qualité de l'interprétation et de la reproduction sont mis à mal. Généralement, l'auteur ou son éditeur choisissent un producteur pour sa capacité à réunir des artistes-interprètes de talent et à fournir des enregistrements et des reproductions de qualité. Or, si l'auteur ou son éditeur ont la possibilité de choisir un producteur, ils ne peuvent ensuite empêcher, sous un régime de licence légale, des producteurs concurrents de reprendre les morceaux de musique et d'en faire des éditions concurrentes. "(...) [l'auteur] se voit contraint d'abandonner les aires adaptées à des industriels, plus soucieux souvent de réaliser des profits que d'obtenir l'estime des connaisseurs (...). Or le jeu médiocre des exécutants (...) [peut] dénaturer une œuvre musicale" (Escolier, p.23). Une autre critique, plus importante, porte sur la menace qu'un tel régime juridique fait peser sur la frange concurrentielle en favorisant l'oligopole. Au contraire, sous un régime de droit exclusif, "le jour où ces grands fabricants, s'apercevant de la valeur d'une œuvre adaptée, voudraient la prendre à leur compte et la monopoliser, ils se verraient opposer un refus formel et définitif par les petits industriels, cessionnaires du droit exclusif d'enregistrement" (Escolier, p.24).

Pour autant, **le maintien d'un régime de droits exclusifs s'est heurté à l'existence de coûts de transaction élevés** et a nécessité une coordination des titulaires et des cessionnaires de droits d'auteur sous la forme d'institutions privées.

### 2.2.2 Une gestion complexe des droits de reproduction phonographique

A l'issue des luttes des éditeurs contre l'assujettissement du disque à la loi de 1866, l'entrepreneur Vives prend en charge en 1908 les intérêts de ses confrères, après avoir engagé et remporté des procès contre les fabricants de disque. En effet, "en cas de succès de son action, les éditeurs s'étaient (...) engagés à lui donner la gérance de leurs droits en lui reconnaissant un certain pourcentage sur les redevances qu'il réussirait à percevoir" (Kaufmann, 1959, p.44). Il fonde le **Bureau de Perception des Droits Mécaniques** qui perçoit, contrôle et répartit les droits phonographiques selon la règle suivante : "en vertu des autorisations de reproduction données à l'industrie, Vives recevait 0,25 F par face de disque et 0,15 F par rouleau ou cylindre. La redevance (...) ne fut basée sur un pourcentage du prix de détail du disque que beaucoup plus tard" (Kaufmann, 1959, p.45). Ce Bureau est avant tout une affaire commerciale et Vives un entrepreneur. Cette **organisation constitue une exception en France car elle diffère par rapport à la nature non marchande des sociétés d'auteurs**.

Le système Vives consiste en l'achat de timbres par les fabricants en fonction des exemplaires qu'ils comptent vendre et qu'ils doivent apposer sur chaque support. Le Bureau contrôle alors les supports mis sur le marché. Quant à la répartition des droits, Vives ne rencontre pas d'obstacle majeur, ne travaillant que pour quelques éditeurs qui lui cèdent intégralement leurs droits de reproduction mécanique. Au départ donc, les coûts de transaction sont peu élevés. Lorsque Vives revend sa société en 1909, elle rejoint l'Edifo, Société Générale Internationale de l'Édition Phonographique et Cinématographique fondée en 1907 et percevant les droits musico-mécaniques reconnus par un arrêt du 1<sup>er</sup> février 1905 sur les paroles enregistrées. Son répertoire augmente avec la prise de conscience de leurs droits par les auteurs-compositeurs qui partagent contractuellement les rémunérations correspondantes avec les éditeurs. Dans les années 20, le taux de redevance est de 8 à 10 % du prix de vente au détail des disques et de 4% du prix de vente au détail des rouleaux perforés pour pianos mécaniques. Chose plutôt rare dans le domaine de la gestion collective, l'Edifo a été concurrencée par plusieurs sociétés regroupant des éditeurs dissidents. Profitant de sa taille initiale supérieure, elle gêne le développement de ces concurrents en exigeant des producteurs de disques une redevance majorée s'ils traitent avec des éditeurs non affiliés à l'Edifo ("clause des dissidents").

Mais la dispersion des répertoires, les coûts importants de son activité, le système de mandat entre l'Edifo et les ayants droit, ainsi que les conflits judiciaires l'opposant aux auteurs aboutissent à sa faillite en 1935. **La Société pour la perception des Droits de Reproduction Mécanique (SDRM) est créée** cette même année, reprenant les acquis de l'Edifo tout en clarifiant la situation à travers l'unification des répertoires. La SACEM, la SACD, la SGDL et un groupe d'éditeurs indépendants en sont les fondateurs. L'importance du répertoire de la SACEM lui confère une place déterminante et lui permet d'asseoir sa domination sur le système musical.

### 2.2.3 Le contrat général BIEM / IFPI : un arrangement privé spécifique

L'équilibre établi par les sociétés de gestion collective entre les intérêts des parties est fragile et Escolier notait déjà en 1930 : "(...) les fabricants auront souvent tendance à s'assurer l'*exclusivité* des adaptations mécaniques. Ainsi les droits exclusifs de beaucoup d'auteurs, actuellement aux mains des éditeurs, passeront dans celles des fabricants. (...) Aujourd'hui, sans doute, les sociétés d'auteurs et d'éditeurs sont assez puissantes pour refuser aux fabricants la concession de tels monopoles. Mais les industries musico-mécaniques ne cessant de s'étendre, de fusionner, le jour est proche où l'une d'elle, maîtresse du marché, pourra imposer aux sociétés de perception des clauses draconiennes." (p.26). **Le régime exclusif du droit d'auteur a abouti à la conclusion d'un contrat collectif entre les organismes représentatifs des auteurs/éditeurs et des producteurs**.

L'un des héritages de l'Edifo est la création en 1929 du Bureau International de l'Édition Mécanique pour faire face à la concentration de l'industrie phonographique mondiale. Société civile dominée par les Français, les Allemands et les Italiens, ses objectifs sont la défense et l'administration des droits de reproduction mécanique musicaux au niveau international. Pour négocier ces droits et les faire appliquer, encore fallait-il un interlocuteur unique et légitime des producteurs de phonogrammes : c'est chose faite en 1933 avec la création de la Fédération Internationale de l'Industrie Phonographique (IFPI). Non seulement le BIEM doit négocier au mieux pour les auteurs les droits d'utilisation de leurs œuvres avec cet organisme, mais aussi imposer la vision du droit d'auteur face à la conception du copyright selon laquelle le producteur possède tous les droits.

Le BIEM et l'IFPI **négoient et concluent un contrat type** en 1930. Renégocié régulièrement, ce contrat est universel (s'appliquant dans tous les pays et identique pour tous), évolutif (renégocié en fonction des innovations technologiques et des intérêts des contractants). En assurant l'équilibre entre les intérêts de chacun, il évite un ensemble de conflits juridiques dans chaque pays. Pour les auteurs et leurs éditeurs, il s'agit d'obtenir un certain niveau de rémunération, le respect des droits moraux, l'association au succès de l'œuvre. Les producteurs réclament des autorisations générales de reproduction, l'accès libre aux répertoires et la fixation de prix d'autorisation durable afin d'éviter les risques de rupture de contrat. **Certes, ce type d'arrangement engendre une atténuation des droits exclusifs des auteurs, mais en contrepartie, ces derniers peuvent négocier avec plusieurs éditeurs au niveau mondial afin que l'exploitation des œuvres soit la plus étendue possible.**

## **2.2 Cinéma : échec des sociétés d'auteurs face aux producteurs et mise en place d'une gestion privée marchande**

Aucune société d'auteurs ne s'est imposée significativement dans le cinéma. Selon Meusy (1996, p.28), "les sociétés d'auteurs ne se sont pas intéressées au cinéma tant que celui-ci était un spectacle marginal ne concernant pas les gens de plume". Il faut attendre 1907 pour que la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) s'y intéresse à travers une expérience inédite consistant en la perception d'une redevance sur l'exploitation de *L'Enfant prodigue* de Benoît-Lévy. L'année suivante, la SACD accepte l'adhésion d'auteurs de films désirant lui confier la perception de leurs droits. C'est sans doute une des raisons qui lui a permis de prendre en charge seule les revendications des coauteurs de films.

La concurrence de la Société des Gens de Lettre (SGDL) est rapidement écartée. Certes, dès 1908, elle parraine la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres qui devait lui consentir 5% sur ses perceptions en salles. Mais ce projet rencontre la réticence de ses adhérents, suivie d'un rejet en 1909. En 1914, la SGDL abandonne à la SACD toute prérogative en matière de cinéma. La Société des auteurs de films (SAF) aurait pu également être une concurrente. Elle est créée en 1917 en réaction à la politique d'adhésion pratiquée par la SACD : celle-ci n'admet les réalisateurs de films que s'ils sont aussi scénaristes, car les auteurs dramatiques considèrent les réalisateurs comme des techniciens (des "tourneurs de manivelle"). Outre des revendications juridiques et sociales, "la SAF commence par se manifester publiquement en reprenant à son compte la revendication traditionnelle de la SACD : la perception des droits d'auteur par prélèvement proportionnel sur les recettes des cinémas" Meusy (1996, p.40).

Plusieurs raisons expliquent **l'échec la perception directe dans les salles par la suite**. D'abord, les exploitants sont fortement opposés à une perception qu'ils assimilent à une taxe s'ajoutant à celles déjà prélevées par les administrations et les municipalités, ainsi qu'un moyen supplémentaire de contrôle de leurs déclarations fiscales. Ensuite, le Parlement n'ira jamais plus loin que le stade des propositions : dans sa conception industrialiste, les activités de service ne sont pas une priorité<sup>7</sup>. Si le rapport Petsche de 1935 prévoit l'institution légale de la perception dans les salles, il est abandonné sous la pression des unions patronales. Enfin, l'échec des revendications de la SAF tient aux contradictions internes de la SACD. Certains auteurs dramatiques craignent que la perception directe dans les salles ne permette aux réalisateurs d'obtenir un pourcentage supplémentaire au détriment de leur propre part.

La dernière tentative importante pour imposer la perception dans les salles a lieu après la Libération, lors des travaux préparatoires de la Commission Escarra. L'Association des Auteurs de Films agit alors sous la domination de la SACD, qui crée parallèlement une agence pour la perception des droits dans les salles. Devant l'impossibilité d'obtenir un accord interprofessionnel, il s'agit de convaincre la Commission Escarra d'en adopter le principe. Mais, **faute du soutien des producteurs** dont les intérêts sont désormais liés à ceux des distributeurs, l'action de lobbying de la SACD échoue : **la loi du 11 mars 1957 sur le droit d'auteur est adoptée sans mention d'une quelconque perception dans les salles et présume le producteur cessionnaire des droits des auteurs.**

L'échec des sociétés d'auteurs dans le cinéma s'explique également par la mise en place du Centre National de la

---

<sup>7</sup> La production de pellicule vierge est au contraire une priorité dans les années 20, donnant sans conteste un avantage à Pathé dans les négociations avec les auteurs.

Cinématographie (CNC) en 1946 et du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA). A travers le compte de soutien et l'organisation institutionnelle du secteur, le CNC fournit une information statistique très précise sur l'exploitation des films. Ainsi, les producteurs ne supportent pas directement les coûts de contrôle des utilisations des films par les exploitants et les données collectées facilitent le partage des recettes. En facilitant la remontée de l'information vers les producteurs et en constituant une instance d'arbitrage des conflits interprofessionnels, le CNC a favorisé la gestion privée marchande. Le CSA joue un rôle similaire dans le domaine de l'audiovisuel. Si jusqu'aux années 80, le monopole public télévisuel prévalait et simplifiait la mise en œuvre du droit d'auteur, la libéralisation des années 80 s'est accompagnée de la mise en place d'institutions garantes du jeu de la concurrence et du respect du droit. Dans son rôle de régulateur du secteur, le CSA met à disposition des producteurs et des sociétés d'auteurs les relevés de l'ensemble des programmes diffusés. Ces listings sont un moyen de surveillance du respect du droit d'auteur et facilitent la répartition entre les ayants droit.

La gestion collective volontaire, qui a échoué dans le cinéma, ne s'est pas réellement imposée par la suite dans le système audiovisuel. La mise en place en 1985 d'une forme de licence légale, la copie privée audiovisuelle<sup>8</sup> s'avère beaucoup moins attachée au respect des droits exclusifs des auteurs.

### 3. Extension des débouchés et prédominance des modes de gestion existant

La multiplication et la massification des marchés culturels provoquent un accroissement des flux de revenus en amont des filières et des conflits de répartition entre les auteurs, leurs partenaires économiques et les utilisateurs intermédiaires. Le mode de gestion prévalant initialement dans une industrie culturelle apparaît déterminant dans le partage de la valeur générée par l'exploitation des œuvres sous d'autres formes.

#### 3.1. Le disque confronté à la concurrence de la radiodiffusion musicale

Très vite après son invention, la radio devient un concurrent majeur du disque. Les radiodiffuseurs justifient l'absence de compensation aux auteurs et à leurs éditeurs en mettant en avant leur rôle de promotion<sup>9</sup>. "Cette diffusion constituait incontestablement pour les auteurs un excellent mode de propagande et (...) ils n'y virent d'abord aucun inconvénient. Mais ils s'avisèrent bientôt que le montant des droits qu'ils percevaient à l'occasion de la vente des disques risquait fort de diminuer : la radiodiffusion (...) leur parut de nature à provoquer une saturation du marché et à détourner le public de l'achat de disque" (Audinet, 1938, p.10). Face à la chute des ventes de disques, un conflit oppose alors les radiodiffuseurs, d'une part, et les auteurs-compositeurs, les éditeurs, les artistes-interprètes et les producteurs, d'autre part. Deux types de rémunération sont exigées : des **droits de représentation** correspondant à la cession non exclusive des droits des auteurs-compositeurs, et des **droits de reproduction "supplémentaires"** afin de compenser les pertes des auteurs et de leurs éditeurs liées à la baisse des ventes.

*Le droit de représentation rapidement reconnu mais difficile à mettre en œuvre*

Dans les actions intentées à l'encontre des stations de radio, les auteurs-compositeurs ont rapidement eu gain de cause pour les droits de représentation. En tant que procédé radio-électrique permettant de communiquer des œuvres au public, **la radiodiffusion est soumise très tôt au décret du 19 janvier 1791 fondant le droit de représentation**. Une distinction est établie entre diffusion de musique dans un lieu public à partir d'un *poste récepteur* et radiodiffusion à partir d'un *poste émetteur* (Leusse, 1934). Dans le premier cas (cafés, restaurants,...), les sociétés d'auteurs perçoivent depuis longtemps des droits. Dans le second cas, l'idée a été contestée : Tabuis (1924) soutient que l'exécution a lieu dans un lieu privé, à savoir le studio de radiodiffusion, et ne devient publique qu'une fois reçue dans un lieu public. L'argument de Tabuis ne fut pas retenu : l'exécution de l'œuvre a certes lieu dans un lieu privé, mais elle est destinée à un public, tout comme un concert. C'est l'argument qui fonde différentes décisions judiciaires<sup>10</sup>. Les auteurs-compositeurs sont d'autant plus en droit de réclamer une rémunération que leurs œuvres génèrent une audience et, à travers les recettes publicitaires, sont une source de profit essentielle à l'activité des radios. **Dès 1927, la jurisprudence admet donc que la radiodiffusion d'une œuvre musicale est une exécution publique relevant du droit de représentation**. Dès lors, **la SACEM a perçu très tôt ces droits pour radiodiffusion** (Leusse, 1934).

Il reste alors à déterminer le montant des droits et à organiser leur mise en œuvre. La **tarification** pose problème étant donné **la nature collective du service de radiodiffusion** : "non seulement on ne connaît pas le nombre d'auditeurs ayant écouté tel ou tel concert, mais on ne peut même pas savoir le nombre des appareils (...) accordés

<sup>8</sup> La copie privée audiovisuelle est une redevance perçue sur le prix des supports enregistrables utilisés par le grand public pour copier des films et répartie par les principales sociétés de gestion collective, que l'ayant droit en soit adhérent ou non. Dans la musique, la *copie privée sonore* est basée sur le même principe.

<sup>9</sup> Cet argument fonde d'ailleurs une décision du Tribunal civil de Lyon de 1925.

<sup>10</sup> Trib. correct. de Marseille 30.07.1927, Trib. civ. de la Seine 22.03.1927, Trib. correct. de la Seine 27.02.1931.

sur la longueur d'onde ayant servi à transmettre ce concert" (Homburg, 1926, cité par Leusse, p.115-116). Leusse note que "la rémunération constitue l'équivalent du plaisir ou du profit que chacun retire de la connaissance de l'œuvre. En mesurer l'étendue c'est compter le nombre de personnes à qui l'œuvre a été communiquée. L'opération est facile quand la volonté de connaître l'œuvre s'extériorise par une prise de possession exclusive, par exemple par l'achat d'un livre ou la location d'une place au théâtre. En radiodiffusion cette connaissance ne se réalise point ainsi. Tout le monde peut l'obtenir au même moment sans se distinguer les uns des autres". En l'absence de sondages, le calcul des droits s'est d'abord basé sur des critères techniques, supposés objectifs : la puissance du poste émetteur et le nombre d'auditeurs situés dans la surface de réception.

Plusieurs critiques furent adressées aux sociétés d'auteurs. Tout d'abord, les radiodiffuseurs leur reprochaient le fait qu'elles ne communiquaient pas leurs barèmes. Les déterminants de ces tarifs demeuraient confidentiels : "aucune tarification n'ayant été fixée par la loi, les conditions de l'autorisation doivent être débattues entre les seules parties" (Leusse, p.120)<sup>11</sup>. Ensuite, concernant **la répartition des droits collectés**, Homburg (1926) souligne les difficultés d'une répartition en fonction du succès des œuvres étant donné, encore une fois, la nature collective de la radiodiffusion. En l'absence d'échange direct entre l'auteur (ou l'éditeur) et son public, une solution est de recourir au nombre de radiodiffusions par œuvre, ce qui suppose que le succès de l'œuvre est fortement corrélé à sa programmation. La production de sondage a quelque peu résolu ce type de problème. Mais ce problème de répartition reste entier depuis lors concernant la radiodiffusion de musique dans les lieux publics.

*Un droit de reproduction additionnel pour compenser les pertes des auteurs-compositeurs et de leurs partenaires économiques est-il légitime ?*

Les auteurs-compositeurs et les éditeurs ne s'en tiennent pas là. Sur la base des droits d'auteur acquis en matière de reproduction phonographique, ils étendent leurs exigences à la radiodiffusion des phonogrammes en réclamant un "supplément" de droit de reproduction. Ils vont alors dans un troisième temps jusqu'à faire bénéficier les producteurs de disques ("fabricants") de leurs prérogatives. Concernant les pertes économiques liées aux diminutions des ventes de disques, il faut attendre 1937 pour qu'un accord collectif soit conclu entre les radiodiffuseurs et les éditeurs cessionnaires des droits des auteurs. Pour Audinet (1938), à la compensation de l'auteur pour la radiodiffusion de son œuvre "(...) doit s'ajouter une indemnité spéciale, correspondant au préjudice exceptionnel causé par toute émission d'enregistrement. Cette indemnité peut être considérée comme un supplément du droit de reproduction, puisqu'elle est destinée à compenser la baisse du produit de ce dernier. A ce prix seulement, **la radiodiffusion des disques a paru chose admissible aux auteurs et aux éditeurs** graphiques [de partitions musicales]" (p.42).

D'un point de vue aussi bien économique que juridique, la justification d'un tel "supplément du droit de reproduction" est difficile. Il était tout à fait concevable que les droits de radiodiffusion versés aux auteurs soient plus que suffisants pour compenser les revenus moindres en provenance du marché du disque : plus l'audience des radios augmente, plus les radiodiffuseurs peuvent augmenter leurs exigences tarifaires auprès des publicitaires et de la sorte, plus les droits de représentation augmentent, venant compenser la diminution des droits de reproduction que les auteurs et leurs éditeurs touchaient auprès des fabricants de disques (producteurs) sur les ventes de phonogrammes.

Cela explique sans doute que le législateur ne soit pas intervenu et que finalement la solution ait été obtenue par voie de **négociations contractuelles par l'alliance opportune entre la SACEM et la SDRM**. Jusqu'à cette période, les deux sociétés avaient une activité distincte : la première percevait des droits sur les lieux de diffusion de musique (cafés-concert, bals,... et stations de radio) et l'autre opérait sur le marché du disque pour effectuer une remontée des droits d'auteur vers les auteurs-compositeurs et leurs éditeurs. "Devant l'action conjuguée des deux (...) sociétés de perception, les émetteurs ne peuvent que s'incliner ; si, en effet, ils refusent d'acquitter la redevance correspondant au droit de reproduction, la SACEM refusera de donner son autorisation pour l'exécution. L'émetteur, pour ne pas s'exposer à faire une exécution illicite, sera obligé d'exécuter son obligation envers la société du droit de reproduction." (Audinet, 1938, p.45) Le "supplément au droit de reproduction" obtenu n'est d'ailleurs pas négligeable, puisque la rémunération des ayants droit est doublée<sup>12</sup>. **Il s'agit d'un accord par voie contractuelle mais qui**

---

<sup>11</sup> Un responsable de la SACEM donnait l'argument suivant : "Nous ne sommes pas tenus de vous donner un barème. Est-ce que vous, qui avez un poste d'émission, vous m'avez demandé la permission de faire payer tel ou tel prix vos émissions ? Est-ce que, vous, journal, vous m'avez demandé la permission pour augmenter le prix de votre journal ? Votre journal coûte tant : si nous trouvons que c'est trop cher, nous ne l'achèterons pas. Vous qui avez un poste d'émission et un intérêt dans une fabrication d'appareils, est-ce que nous vous demandons le barème de vos appareils ? Non. Alors, de quel droit venez-vous nous demander d'après quelles règles nous fixons le prix de notre marchandise ?" (Ilème congrès juridique international de TSF en 1927, cité par Leusse, p.119).

<sup>12</sup> "On mesure (...) l'importance du sacrifice consenti par les émetteurs puisque ces derniers, en versant un forfait égal au montant des droits d'exécution qu'ils payent à la SACEM, acquittent désormais un double droit à l'occasion de la radiodiffusion des disques." (Audinet, 1938, p.45). C'est un indicateur important du pouvoir de négociation de la SACEM face aux radiodiffuseurs.

**s'appuie sur une menace crédible grâce à des droits d'auteur légalement octroyés** dans le domaine de la reproduction phonographique en 1927.

Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Si les **auteurs** et les **éditeurs** obtiennent une compensation, restent les "**fabricants**" (**les producteurs**). N'étant ni titulaires, ni cessionnaires de droits, ils revendiquent des droits pendant dix ans, afin de percevoir des compensations auprès des radiodiffuseurs. En fait, ils sont démunis face à la concurrence des radios qui disposent, pour leur part, d'un input bon marché conçus en partie par les producteurs réunissant moyens financiers et artistes-interprètes<sup>13</sup>. Les éditeurs permirent cette compensation des producteurs par le biais d'un contrat liant le BIEM aux radiodiffuseurs privés. Il fut stipulé que ceux-ci ne pouvaient plus radiodiffuser des disques achetés dans le commerce et que, inversement, les disques destinés à la radiodiffusion n'étaient plus commercialisables. Ainsi, en signant ce contrat, les radiodiffuseurs étaient contraints à s'approvisionner auprès des producteurs qui pouvaient alors pratiquer une stratégie de discrimination par les prix. Ils fixaient des prix différents pour le même bien en fonction de la nature de leurs clients : "les émetteurs, ne pouvant plus trouver dans le commerce les disques qu'ils veulent utiliser, devront les obtenir directement des fabricants. En un mot, des relations contractuelles vont s'établir entre les adversaires" (Audinet, p.47). En fait, si relations contractuelles il y a, elles s'avèrent dans les faits contraintes et reviennent à donner un droit de propriété aux producteurs, qui peut être soit considéré comme une rente illégitime, soit comme une juste compensation face à une concurrence parasitaire (les radios étant des passagers clandestins).

Tout comme les éditeurs face aux libraires à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle, **les éditeurs graphiques et les producteurs de disques ont eu recours aux droits des auteurs pour conserver leur position de marché**. Ce détour confère aux auteurs-compositeurs un pouvoir de décision non négligeable, à travers la SACEM où ils détiennent les deux tiers des voix au conseil d'administration.

### **3.2 Le rôle prédominant des producteurs face aux nouveaux modes de diffusion des films**

La question se pose en des termes différents pour le cinéma et la télévision. Les producteurs sont légalement présumés cessionnaires des droits et la télévision correspond initialement à un monopole d'Etat. On constate là encore une **irréversibilité dans la mise en place des arrangements institutionnels : la gestion privée marchande s'étant imposée dans le cinéma, elle s'étend à la télédiffusion**.

L'émergence de la télévision après-guerre, puis son développement important ont eu un impact économique et culturel qui ont transformé fondamentalement les conditions de l'offre et de la demande cinématographiques<sup>14</sup>. L'audiovisuel est à la fois un concurrent et un partenaire. Concurrent, il prive les salles de segments importants de leur demande (hausse de l'équipement télévisuel des ménages dès la fin des années 50, entrée massive de l'audiovisuel dans les foyers dans les années 80). Partenaire, il est un débouché important pour les films et devient progressivement la source la plus importante de ressources pour les producteurs. Dans les années 50, l'ORTF est un monopole d'État. Les firmes cinématographiques n'ont aucune influence significative sur les prix d'acquisition des films par la télévision. Or, celle-ci est en situation de monopsonne, étant l'unique demandeuse. Comme le résume Paracuellos (1995, p.115), "lorsque les films de cinéma ont commencé à être diffusés par la télévision, ils ont procuré à leurs propriétaires un complément de recettes (...) un superprofit inespéré. L'offre était abondante, la demande encore limitée et les acheteurs se trouvaient souvent en position de monopole (...). Les prix se sont donc établis à des niveaux très bas. Ainsi, en 1975, le prix d'achat d'un film pour sa diffusion télévisuelle est souvent inférieur à 100000 francs, alors qu'en 1993, avec la multiplication des marchés de la diffusion et la raréfaction relative de ce type de programmes, les prix excèdent la plupart du temps deux millions de francs, parfois cinq".

Cette domination croissante de la télévision sur le cinéma a des conséquences majeures sur la gestion des droits d'auteur. L'affirmation de la télédiffusion face au débouché traditionnel que constituent les salles et les sources de financement croissants en provenance de la télévision confèrent **un rôle déterminant aux producteurs dans la mise en œuvre des droits d'auteur dont ils sont présumés cessionnaires**. Cela constitue en quelque sorte une barrière à l'entrée importante pour les sociétés d'auteurs, le producteur délégué restant le seul agent à pouvoir négocier au niveau du montage financier les préachats de droits. En revanche, **pour les programmes spécifiquement télévisuels (documentaires, téléfilms,...) où aucun arrangement institutionnel préexistant n'a eu lieu mais où les fournisseurs d'inputs disposent initialement de droits d'auteur, un accord est obtenu entre l'ORTF et les trois sociétés d'auteurs dominantes. Il consiste en une redevance annuelle** collectivement négociée, calculée sur le chiffre d'affaires de l'ORTF, et versée à la SACEM, SACD et SGDL qui répartissent ensuite les sommes correspondantes à leurs adhérents. L'accord est repris lors de l'éclatement de l'ORTF en trois chaînes en

<sup>13</sup> Obtenir des droits ou s'appuyer sur les droits des auteurs était une solution majeure pour les producteurs en France, mais ils disposent d'autres solutions telles que la fusion avec les radiodiffuseurs par rachat de ces derniers ou en étant rachetés par eux comme ce fut le cas aux Etats-Unis.

<sup>14</sup> Voir Farchy (1999).

1975. **Le cinéma diffusé à la télévision constitue alors une exception, car les producteurs étant présumés cessionnaires des droits d'auteur, il leur revient de négocier, percevoir individuellement les droits et répartir entre eux et les auteurs** la part contractuellement négociée. La gestion collective qui n'a pu s'imposer dans le cinéma n'a pu le faire dans la télédiffusion de films de cinéma.

### **Conclusion : quels enseignements pour comprendre les enjeux actuels ?**

Actuellement, de vifs débats opposent défenseurs et adversaires du droit d'auteur dans le cadre du changement de paradigme technologique provoqué par le numérique et Internet. L'histoire de l'industrie du disque et du cinéma en France permet de formuler une conclusion en trois points.

1- Historiquement, les revendications de droits d'auteur sont généralement le fait d'auxiliaires de la création dont les revenus diminuent suite à l'apparition de produits concurrents, non des auteurs eux-mêmes. Aujourd'hui, Internet suscite des interrogations car il remet en cause la position de marché de nombreux acteurs en soulevant des questions à un double niveau ; Internet est d'abord une innovation technologique qui, comme le cinéma et le disque en leurs temps, donne naissance à des productions nouvelles spécifiques (très marginales pour le moment) pour lesquelles pourraient émerger des revendications de droits d'auteur (infographistes, concepteurs multimédias,...) ; Internet est surtout distributeur et diffuseur d'œuvres préexistantes. Comme la radio et la télévision l'ont été, Internet est un support de diffusion de films et de morceaux de musique déjà protégés par le droit d'auteur.

2 - Le mode de gestion adopté n'est absolument pas neutre en matière de partage de la valeur. Il est possible de distinguer deux types de conflits. A un premier niveau, les "fournisseurs" de contenus (auteurs, artistes-interprètes, éditeurs, producteurs) et les utilisateurs intermédiaires s'affrontent, les uns pour maintenir des droits exclusifs, les autres pour que soient institués des droits "atténués" à travers le régime des licences non volontaires (qui leur permet de minimiser les coûts de transaction, mais surtout d'obtenir des tarifs très inférieurs à ceux prévalant dans un système de droits exclusifs). A un second niveau, les fournisseurs de contenus s'affrontent entre eux. Les créateurs cherchent à mettre en place un système de gestion collective pour une partie plus ou moins étendue de leurs droits, ce qui leur confère un pouvoir supérieur en matière de décision tarifaire et de partage des recettes ; les éditeurs ou les producteurs cherchent à imposer la gestion privée marchande. Ainsi dans le disque, les auteurs ont acquis un pouvoir de marché face aux producteurs à travers la gestion collective volontaire. Dans le cinéma, la gestion privée marchande a permis aux producteurs de détenir la complète maîtrise des choix tarifaires et de valorisation des films. La nature de l'arrangement mis en place dans une industrie a créé des irréversibilités en matière de partage des pouvoirs et de la valeur lorsque les débouchés se sont diversifiés.

3 - La diffusion d'œuvres en ligne donne un rôle nouveau aux utilisateurs finals. Contrairement à la radio ou à la télévision où les ayants droit devaient négocier avec quelques utilisateurs intermédiaires facilement identifiables, les utilisateurs finals ont dans ce cas directement accès aux œuvres. Les technologies numériques à la base de ces pratiques de copiage conduisent en même temps certains à imaginer des solutions purement contractuelles - qui historiquement n'ont quasiment jamais existé - hors droit d'auteur, entre utilisateurs et auteurs – producteurs. Les agents qui maîtriseront les technologies de cryptage et de protection des œuvres seront sans doute ceux qui pourront imposer une solution en leur faveur.

### **Bibliographie**

- ALEXANDROFF, L. (1935) "Des droits des producteurs de films cinématographiques sur les recettes d'exploitation dans les cinémas", *Semaine Juridique* 961, Paris.
- AUDINET, G. (1938) *Les conflits du disque et de la radiodiffusion en droit privé.*, thèse pour le doctorat, Université de Paris, Les Presses Modernes, Paris.
- BARBIER, A.L. (1899) *Examen de la nature juridique de la Société des Gens de Lettres*, thèse pour le doctorat, Université de Paris, Imprimerie Paul Dupont, Paris.
- BAYET, J. (1908) *La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques*, thèse pour le doctorat, Université de Paris, Arthur Rousseau éditeur, Paris.
- BERTHOME, J. (1934) *Des droits de l'auteur en matière de reproduction phonographique, cinématographique et radiophonique*, thèse pour le doctorat, Université de Rennes, Rennes.
- BONCOMPAIN, J. (1976) *Auteurs et comédiens au XVIIIème siècle.*, Librairie Académique Perrin
- CHATEAUREYNAUD, G.O. (1994) *Une petite histoire de la Société des Gens de Lettres de France.*, SGDL, Paris.
- CHEVANNE, A. (1933) *L'industrie du cinéma et plus spécialement le cinéma sonore*, thèse de droit, Faculté de Droit de l'Université de Bordeaux, Y. Cadoret, Delmas Successeur.
- DELIHU, H. (1911) *La légalité des sociétés d'auteurs et d'artistes dramatiques*, thèse pour le doctorat, Université de Paris.
- DESBOIS, H. (1966) *Le droit d'auteur en France.*, Dalloz
- DEVILLEZ, H. (1928) *L'œuvre cinématographique et la propriété artistique*, thèse de droit, PUF

- DOCK, M.C. (1974) "Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire", *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, n°1.
- DOCK, M.C. (1963) *Étude sur le droit d'auteur.*, LGDJ, Paris.
- ESCOLIER, M. (1930) *Les instruments musico-mécaniques et le droit d'auteur*, Université de Paris – Faculté de Droit, Librairie du Recueil Sirey, 198 p.
- FARCHY, J. (1999) *La fin de l'exception culturelle*, CNRS Editions.
- FLICHY, P. (1991) *Une histoire de la communication moderne – Espace public et vie privée*, La Découverte, Paris.
- GALLAND, M. (1909) *L'édition - Des rapports juridiques entre les auteurs et les éditeurs dans la publication des œuvres littéraires et artistiques.*, thèse, Université de Caen.
- GELATT, R. (1977) *The Fabulous Phonograph*, Cassell.
- GERARD, P.D. (1952) Les auteurs de l'œuvre cinématographique et leurs droits, thèse, Faculté de Droit de l'Université de Nancy, Imprimerie de Grandville.
- HOMBURG, R. (1930) *Le droit d'interprétation des acteurs et artistes exécutants*, Recueil Sirey.
- HOMBURG, R. (1926) "L'établissement, la répartition et la perception des droits d'auteur en radiophonie", *Revue Juridique Internationale de Radioélectricité*, n°10.
- HURET, M. (1945) *Droit d'auteur et cinéma*, thèse de doctorat, Faculté de Droit de l'Université de Paris, Imprimerie Allain, Elbeuf, Paris.
- JEANCOLAS, J.P., MEUSY, J.-J. et PINEL, V. (1996) *L'auteur du film - Description d'un combat.*, Actes Sud - Institut Lumière - SACD, Arles
- KAUFMANN, G. (1959) *Les auteurs et l'industrie phonographique - Une application du contrat-type dans les relations internationales*, thèse de doctorat, Université Paris 1.
- LAPIE, P.O. (1927) "Un problème de propriété intellectuelle en droit comparé : la détermination de l'auteur d'une œuvre cinématographique", *Bull. Soc. d'études législatives comparées*, 123, Paris.
- LE BEC, P. (1911) *Le droit d'auteur et la phonographie*, thèse pour le doctorat, Université de Paris, Arthur Rousseau éditeur, Paris.
- LEUSSE, R. de (1934) *L'auteur et la radiodiffusion. Le droit d'auteur et la radiodiffusion. Le public de la radiodiffusion et l'auteur.*, thèse pour le doctorat, Université de Lyon, Bosc Frères et M&L Réou éditeurs, Lyon.
- MARCHAIS, J. (1912) *Du cinématographe dans ses rapports avec le droit d'auteur*, thèse Paris, Librairie Giard et E. Brière, Paris.
- MAROTTE, P. (1930) *De l'application des droits d'auteur et d'artistes aux œuvres cinématographiques et cinéphoniques*, thèse, Faculté de Droit de l'Université de Nancy, Recueil Sirey, Paris.
- MATTHYSSENS, J. (1978) "Quelques réflexions sur l'évolution du droit d'auteur.", *SACD*, n°68.
- MAUGE, A. (1979) "Audiovisuel et progrès technique.", *SACD*, n°70.
- MITRY, J. (1967) *Histoire du cinéma. Art et industrie.*, Éd. Universitaires, 5 tomes, Paris.
- MONTAGNE, E. (1888) *Histoire de la Société des Gens de Lettres de France*, SGDL, nouvelle édition 1988, Paris.
- MYERS, G. (1932) La reproduction de l'œuvre artistique par une technique différente, thèse, Faculté de Droit de l'Université de Paris, Recueil Sirey, Paris.
- PARACUELLOS, J.C. (1995) *La télévision—Clefs d'une économie invisible*, La Documentation française.
- PARENT, C. (1941) *La location de films cinématographique*, thèse de doctorat, Faculté de Droit, Université de Paris, Recueil Sirey.
- PARES, P. (1953) *Histoire du droit de reproduction mécanique*, Compagnie du Livre, Paris.
- PLOYART, D. (1948) La protection des productions cinématographiques sur le plan juridique, thèse, Faculté de Droit de l'Université de Paris.
- PONROY, A. (1908) *La Société des Gens de Lettres*, thèse pour le doctorat, Université de Paris, Arthur Rousseau éditeur, Paris.
- POUILLET, Eugène (1908) *Traité de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*
- REVUE INTERNATIONALE DU DROIT D'AUTEUR (1974) *Histoire internationale du droit d'auteur des origines à nos jours.*
- ROCHELANDET, F. (2000) *Propriété intellectuelle et changement technologique : la mise en œuvre du droit d'auteur dans les industries culturelles*, thèse de doctorat, Université de Paris I.
- SADOUL, G. (1949) *Histoire du cinéma mondial*, Flammarion, 9ème éd. 1990, Paris.
- TABOUIS, (1924) "La protection de la propriété intellectuelle et artistique et la radiophonie", *Revue Juridique Internationale de Radioélectricité*, n°2, avril-juin, p.41.
- VILBOIS, J. (1929) Du domaine public payant en matière de droit d'auteur, thèse de doctorat, Faculté de Droit, Université de Paris.
- Anonyme (1935) "Droits d'auteur", *Paroles et Musique*, n°1, juillet 1935, p.11, disponible sur le site [www.lechatnoir.free.fr](http://www.lechatnoir.free.fr).
- Anonyme (1929) "Un accord prochain entre l'industrie du disque et l'édition musicale", *Comœdia*, 24 septembre