

Faculté de droit et de criminologie

La question en droit belge de la justesse de la rémunération des auteurs et artistes-interprètes dont l'œuvre musicale est jouée en streaming sur Spotify

Analyse du choix du législateur belge : un droit incessible à rémunération, géré collectivement

Auteure : Dunia BRACKENIERS

Promoteur : Alain STROWEL

Année académique 2023-2024

Master en Droit, à finalité Droit civil et pénal

Plagiat et erreur méthodologique grave

Le plagiat, fût-il de texte non soumis à droit d'auteur, entraîne l'application de la section 7 des articles 87 à 90 du règlement général des études et des examens.

Le plagiat consiste à utiliser des idées, un texte ou une œuvre, même partiellement, sans en mentionner précisément le nom de l'auteur et la source au moment et à l'endroit exact de chaque utilisation*.

En **outre**, la reproduction littérale de passages d'une œuvre sans les placer entre guillemets, quand bien même l'auteur et la source de cette œuvre seraient mentionnés, constitue une erreur méthodologique grave pouvant entraîner l'échec.

* A ce sujet, voy. notamment <http://www.uclouvain.be/plagiat>.

Remerciements

À mon promoteur de mémoire, Monsieur Alain Strowel, je présente mes remerciements pour ses conseils et son encadrement.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance aux intervenants qui ont guidé et enrichi mon travail.

Toute ma gratitude à mes parents, qui me soutiennent dans mes projets et mes études.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Partie 1. Les défis de la rémunération des interprètes à l'ère numérique	2
Chapitre 1. Paysage de l'industrie musicale	2
Section 1. Un secteur réinventé.....	2
Section 2. Notions préliminaires	3
Sous-Section 1. Le streaming.....	3
Sous-Section 2. L'auteur-compositeur et l'artiste-interprète ou exécutant.....	3
§1 L'auteur.....	3
§2 L'artiste-interprète ou exécutant.....	3
Sous-Section 3. Les maisons de disques, labels et producteurs	4
Sous-section 4. Le contrat de cession et le contrat de licence.....	5
Section 3. Droits attachés aux principaux acteurs impliqués	5
Sous-section 1. Le droit d'auteur dans le domaine musical	5
§1 Les droits patrimoniaux.....	6
§2 Les droits moraux	6
Sous-section 2. Les droits voisins de l'artiste-interprète ou exécutant.....	6
§1 Les droits patrimoniaux.....	7
§2 Les droits moraux	7
Sous-section 3. Les droits voisins du producteur.....	7
§1 Les droits patrimoniaux.....	8
§2 Les droits moraux	8
Section 4. Les organismes de gestion collective des droits.....	8
Sous-section 1. Rôles	8
Sous-section 2. La gestion collective des droits des auteurs.....	9
Sous-section 3. La gestion collective des droits des interprètes	9
Section 5. La chaîne de transmission des contenus	9
Chapitre 2. La plateforme de streaming musical Spotify.....	11

Section 1. L'impact du streaming musical sur l'industrie de la musique enregistrée.....	11
Sous-section 1. En chiffres.....	11
Sous-section 2. Du point de vue des utilisateurs.....	12
Sous-section 3. Du point de vue des musiciens	12
Section 2. Le fonctionnement de Spotify	13
Sous-section 1. Les services.....	13
Sous-section 2. Le calcul des redevances et les accords de licence.....	13
§1 Licence des droits sur l'enregistrement sonore.....	14
§2 Licence des droits sur l'édition	15
Section 3. Variété d'accords contractuels entre les interprètes et les labels	15
Sous-section 1. Entre les labels majors ou indépendants et les interprètes dits principaux ..	15
§1 Le contrat d'artiste	15
§2 Le contrat de commission	16
§3 Le contrat de licence	16
Sous-section 2. Entre les labels et les artistes-interprètes dits non-principaux	16
Chapitre 3. La montée des voix appelant à une rémunération plus juste	17
Section 1. L'insatisfaction des auteurs.....	17
Sous-section 1. En chiffres.....	17
Sous-section 2. L'appel à un écosystème de streaming centré sur l'auteur	18
Section 2. L'insatisfaction des artistes	18
Section 3. Un sentiment d'injustice dans la distribution des redevances	20
Section 4. L'appel à une valorisation du marché musical belge	22
Section 5. Une dénonciation du déséquilibre de pouvoir entre les artistes et les labels.....	23
Section 6. La réponse de Spotify aux critiques : Loud and Clear.....	25
Partie 2. Le choix du législateur belge	26
Chapitre 1. Les nouvelles dispositions relatives à la rémunération des auteurs et interprètes belges	26

Section 1. La Directive 2019/790 (UE) sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique.....	26
Section 2. La transposition en droit belge d'une série de dispositions protégeant la rémunération de l'auteur et de l'interprète qui a signé un contrat d'exploitation	28
Sous-section 1. Un droit à une rémunération proportionnelle et appropriée	28
Sous-section 2. Un mécanisme de révision des contrats	32
Sous-section 3. Une obligation de transparence	32
Sous-section 4. Un droit à révocation.....	33
Sous-Section 5. Un droit incessible à rémunération, auquel il ne peut être renoncé, soumis à la gestion collective obligatoire.....	34

Chapitre 2. Un droit incessible à rémunération géré collectivement en Belgique : une

solution ou une erreur ?	36
Section 1. L'objet d'un recours en annulation.....	36
Section 2. Les divers angles d'argumentation à considérer	37
Sous-section 1. La compatibilité avec la Constitution belge.....	37
Sous-section 2. La compatibilité avec la volonté du législateur européen.....	37
§1. Spotify est un tiers au contrat d'exploitation	37
§2. La liberté d'application de l'article 18 de la Directive	38
§3. Les lettres de Thierry Breton.....	40
§4. La résolution du Parlement européen	41
§5. Le démembrement d'un droit.....	41
Sous-section 3. Le pouvoir de négociation des sociétés de gestion collective	41
§1 L'intérêt de ce droit pour les auteurs.....	45
§2 L'intérêt de ce droit pour les interprètes	45
Sous-section 4. La question de la liberté contractuelle.....	46
Sous-section 5. Une limitation à un droit exclusif.....	49
Sous-section 6. Une double négociation et un double paiement dans le chef de Spotify	50
Sous-section 7. L'impact sur les rémunérations globales de la profession	50
Sous-Section 8. L'impact sur les relations contractuelles des labels	52

Sous-section 9. Une approche similaire proposée par l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle	53
Sous-section 10. Une solution singulière ou un prolongement de précédents ?	53
§1 Précédents en droit belge.....	53
§2 Précédents en droit comparé	55
Conclusion.....	59

Introduction

Une étude menée en 2024 par l'Organisation Internationale des Artistes révèle qu'en Belgique, seulement 7,41 % des artistes-interprètes interrogés se déclarent satisfaits de leur rémunération provenant du streaming¹. Cette statistique met en lumière une insatisfaction, qui suscite des interrogations quant à la justesse de la rémunération de ces acteurs de l'industrie musicale.

La question juridique de la justesse de la rémunération d'un auteur-compositeur ou d'un artiste-interprète belge dont la musique est *streamée* se trouve au confluent du droit de la propriété artistique, du droit économique et du droit social. L'ère numérique a profondément transformé l'industrie musicale, l'internet a introduit de nouveaux canaux de distribution qui transcendent les frontières nationales, multipliant les acteurs du secteur. Cette dématérialisation et propagation a rendu la gestion des droits d'auteur et des droits voisins plus complexe, ce qui appelle à des solutions innovantes.

Un musicien - auteur ou interprète – qui souhaite promouvoir son œuvre musicale, aspire à la rendre accessible à un large public. Pour ce faire, passer par le streaming musical est devenu quasiment incontournable. Les plateformes de streaming musical offrent une visibilité et une accessibilité sans précédent, permettant aux musiciens - professionnels ou non - de toucher un public mondial. Cependant, cette montée en importance du streaming pose des défis significatifs en termes de rémunération équitable et de transparence dans la répartition des revenus. Notre intérêt s'est arrêté sur un acteur en particulier, Spotify, première plateforme mondiale du streaming musical en 2024, comptant plus de 600 millions d'utilisateurs². Pour diffuser légalement leur catalogue de contenu aux utilisateurs, les plateformes de streaming doivent respecter les droits de propriété intellectuelle attachés à ces œuvres. En matière de streaming musical, deux droits essentiels sont négociés par les plateformes : le droit de mise à disposition du public et le droit de reproduction.

L'interprète, s'il souhaite voir son œuvre diffusée sur les plateformes de streaming, doit signer des contrats de cession ou de licence avec des partenaires chargés de la diffuser. Ces entités sont des distributeurs, des agrégateurs, ou encore des labels. Ces derniers sont des acteurs importants dans les négociations relatives à la rémunération des artistes-interprètes, et peuvent récolter une part des bénéfices tirés de l'exploitation de l'œuvre. Ils bénéficient ordinairement d'une puissance économique plus importante. Lors des négociations contractuelles, en raison de leur position généralement plus faible, les artistes peuvent se retrouver désavantagés et victimes d'une répartition

¹ D., JOHANSSON, « Streams and Dreams. Part 2. The impact of the DSM Directive on EU artists and musicians », disponible sur <https://www.iaomusic.org/>, 2024, p. 48.

² R., VERSTRAETE et G., QUOISTIAUX, « Malgré ses 600 millions d'utilisateurs, le géant du streaming Spotify n'est toujours pas rentable », disponible sur <https://www.rtbfb.be/>, 9 février 2024.

inégale des revenus. Les artistes ne sont pas toujours en mesure de défendre adéquatement leurs intérêts, acceptant parfois des conditions économiques défavorables dans le souhait que leur carrière se développe³. Comment réellement associer la rémunération de l'artiste au succès commercial, ou non, de sa prestation qui est *streamée* sur Spotify ?

Dans une première partie, le mémoire explore les principaux acteurs de l'industrie de la musique *streamée*, les rapports juridiques qu'ils entretiennent entre eux, et les arguments essentiels appelant à une rémunération plus juste des musiciens concernés. Diverses voix s'élèvent pour un changement du modèle économique des plateformes de streaming, un renforcement du pouvoir des artistes-interprètes, et un rééquilibrage de la part de redevances des auteurs-compositeurs.

Dans un deuxième temps, le mémoire se concentre sur la réponse juridique à ces enjeux. Afin de garantir une rémunération juste aux auteurs et artistes, le législateur européen, suivi par le législateur belge, a entrepris de renforcer le cadre juridique. La directive européenne DAMUN, dite DSM en anglais, transposée dans la loi belge du 19 juin 2022, a introduit des dispositions visant à assurer une rémunération juste aux auteurs et artistes-interprètes. Le législateur belge est allé plus loin qu'une retranscription littérale du texte européen, en ajoutant un droit incessible à rémunération, auquel l'auteur-compositeur et l'artiste-interprète ne peuvent renoncer, et qui doit obligatoirement être négocié par une société ou un organisme de gestion collective de droits. Ce droit retient notre attention, serait-il une solution efficace et légale ? Nous parcourons cette question en passant par divers aspects, tels que l'impact économique et la compatibilité de cette disposition avec le cadre juridique européen et belge. Ce mémoire s'inscrit dans une démarche exploratoire de la pertinence d'un tel droit au regard des défis contemporains de la rémunération des auteurs et artistes dans l'industrie musicale *streamée*.

Partie 1. Les défis de la rémunération des interprètes à l'ère numérique

Chapitre 1. Paysage de l'industrie musicale

Section 1. Un secteur réinventé

L'industrie musicale couvre l'ensemble des activités économiques ayant pour objet la création, la production, la distribution et la commercialisation de la musique.

Ce secteur a été contraint au fil des dernières décennies à s'adapter à de nombreux changements technologiques. Depuis l'invention du phonogramme à cylindre par Thomas Edison en 1877, qui marque le début de l'enregistrement et de la reproduction sonore, le paysage de la musique enregistrée

³ M.-A., DAILLANT, "L'équilibre économique du contrat : le juste prix. Quelques mots d'histoire », *Légipresse*, n°69, 2023, p. 93.

n'a cessé d'évoluer au gré des avancées technologiques et des tendances de consommation. Les mutations technologiques ont radicalement modifié la manière dont la musique est produite, distribuée et consommée. Autrefois, la musique était indissociable de supports physiques tels que les vinyles, les cassettes et les CD. Au fil de la généralisation progressive de l'internet et de la numérisation croissante, notamment avec l'apparition du format mp3⁴ dans les années 90, le secteur a vu naître de nouvelles modalités de distribution musicale, transitionnant vers un secteur majoritairement dématérialisé⁵. Cette mutation a permis une plus grande rapidité de circulation des œuvres, avec pour conséquence une multiplication des complications quant à la protection des droits des auteurs et interprètes.

Section 2. Notions préliminaires

Sous-Section 1. Le streaming

Les services de streaming à la demande permettent aux utilisateurs de décider quand et où écouter de la musique. L'auditeur choisit un morceau spécifique, une playlist, ou laisse l'algorithme sélectionner des titres, notamment sur base des données liées à son profil. Les fournisseurs de streaming permettent aux utilisateurs d'accéder à distance aux œuvres musicales enregistrées, sans nécessiter de téléchargement permanent ou de copies physiques des enregistrements⁶.

Sous-Section 2. L'auteur-compositeur et l'artiste-interprète ou exécutant

§1 L'auteur

L'auteur d'une œuvre musicale est le compositeur, et le parolier - s'il y a des paroles.

§2 L'artiste-interprète ou exécutant

L'artiste-interprète ou exécutant est un musicien qui interprète ou exécute l'œuvre au moment de son enregistrement. À noter qu'il n'y a, dans les faits, pas vraiment de différence entre « l'interprétation » ou « l'exécution » d'une œuvre. Dans ce mémoire, par souci de facilité, nous faisons référence à « l'interprète ».

⁴ Format de fichier audio dont la taille a été compressée afin d'être facilement distribué au moyen d'un logiciel de partage de fichiers.

⁵ M., BOURREAU et B., LABARTHE-PIOL, « Le peer to peer et la crise de l'industrie du disque : Une perspective historique », *Réseaux*, n°125, 2004, p. 17 à 54.

⁶ C., CASTLE et C., FEIJOO., « Study on the artists in the digital music marketplace: economic and legal considerations », disponible sur <https://www.wipo.int/>, 2021, p. 20.

Dans le cadre d'un entretien, Christian Martin⁷, président chez PlayRight, nous explique que les artistes-interprètes peuvent apporter des contributions variées à l'œuvre musicale. Il est nécessaire de comprendre la distinction entre un interprète principal et un interprète de session⁸.

D'une part, l'interprète dit « principal » est l'artiste dont le nom est mis au premier plan, il a en général une certaine reconnaissance publique auprès des utilisateurs. Le résultat de l'œuvre finale ne serait pas le même sans cette exposition, car il en est en quelque sorte le visage, la personnalité. Par exemple, les chanteuses belges Charles et Alice on The Roof sont des interprètes principales.

D'autre part, l'interprète dit « de studio », « non-principal », « de session » ou « exécutant non-crédité » est l'artiste de l'ombre qui accompagne l'interprète principal, son nom n'est pas particulièrement mis en avant. Cela ne signifie pas qu'il n'a pas de talent, au contraire, c'est un professionnel, qui sait s'adapter à une exigence de style musical et aux différentes demandes d'interprétation. Il s'agit par exemple d'un choriste qui chante en fond de la mélodie de l'interprète principal.

Sous-Section 3. Les maisons de disques, labels et producteurs

Une maison de disques et un label sont des notions différentes mais complémentaires dans l'industrie musicale. Une maison de disques est une entreprise responsable de la production, promotion et distribution de la musique. Elle supervise les aspects financiers, commerciaux et logistiques, en ce compris la production physique de supports musicaux ainsi que de la distribution numérique.

Un label musical⁹ est une subdivision ou une marque au sein d'une maison de disques. Le label est spécialisé dans la production, la distribution et la promotion d'enregistrements musicaux. Selon le contrat, il peut gérer le marketing spécifique aux projets et guider les artistes dans leur développement artistique. Les labels sont les principaux investisseurs dans l'industrie musicale.

La frontière est fine, une maison de disques elle-même est un label et peut se subdiviser en plusieurs labels correspondant à des genres musicaux différents. Par exemple, Universal Music Group est une maison de disques, Universal est son label, tandis qu'Interscope Records est un label, filiale d'Universal.

⁷ Depuis 2019, Christian Martin est président de la société de gestion collective belge PlayRight. Il est musicien, compositeur et producteur. Il a cofondé la société d'édition et de production Team For Action à Bruxelles en 1988. Il travaille comme producteur pour divers artistes, et est compositeur pour le cinéma, la télévision et la publicité. Il joue en tant que bassiste chez le groupe belge Sttella..

⁸ Annexe p. 3 à 5.

⁹ S., MARTINEZ, « C'est quoi un Label de musique et ça sert à quoi ? », disponible sur <https://marketingmusical.fr/>, 2 septembre 2023.

Il existe deux principaux types de labels musicaux. D'une part les labels dits *majors*, qui sont les grandes maisons de disques dominantes dans le monde, c'est-à-dire Sony Music Entertainment, Universal Music Group, et Warner Music Group. Ces sociétés dominent la majeure partie des échanges économiques dans le secteur musical. En raison de leur taille et de leur influence, elles génèrent la majorité des échanges économiques dans ce secteur, d'où l'appellation « *majors* ». D'autre part, les labels indépendants, plus petits, fonctionnent de manière autonome par rapport aux majors. Ils ont souvent la capacité d'offrir une approche plus personnalisée et flexible aux artistes.

Quand le label est à l'initiative de l'enregistrement de la prestation de l'œuvre musicale et en est financièrement responsable - c'est-à-dire qu'il paie les techniciens, l'ingénieur du son, le studio, le matériel, ... - il a le statut de producteur phonographique. Dans ce cas, il est titulaire de droits sur l'enregistrement, c'est un *master*¹⁰ *owner*.

Sous-section 4. Le contrat de cession et le contrat de licence

D'une part, un contrat de cession est une opération juridique par laquelle le titulaire de droits transfère tout ou une partie de ses droits à une personne physique ou morale. Les droits passent d'un patrimoine à un autre. D'autre part, le contrat de licence, implique la location de ces droits, octroyant ainsi au licencié un droit personnel d'usage.

Section 3. Droits attachés aux principaux acteurs impliqués

Sous-section 1. Le droit d'auteur dans le domaine musical

Le droit d'auteur protège les œuvres musicales des compositeurs et paroliers. Le titulaire originaire du droit d'auteur est la personne physique qui a créé l'œuvre¹¹. Nul besoin de dépôt ou d'enregistrement, ce droit naît automatiquement, dès la création de l'œuvre musicale, à condition que cette dernière respecte les conditions d'originalité et de mise en forme. Une œuvre est originale si elle est une création intellectuelle propre à son auteur, dont elle reflète la personnalité et les choix libres et créatifs¹². Le droit d'auteur s'éteint septante ans après le décès de l'auteur au profit de la personne qu'il a désignée à cet effet ou, à défaut, de ses héritiers¹³.

¹⁰ Un *master* est un enregistrement sonore, le phonogramme, c'est un fichier audio sur lequel est fixée la version définitive d'un morceau de musique. Son propriétaire, l'*owner*, est une personne, physique ou morale, généralement le producteur, ou bien le label.

¹¹ Art. XI.170, al. 1^{er}, C.D.E.

¹² Suivant la jurisprudence de la CJUE, notamment dans ses arrêts Infopaq (du 16 juillet 2009, C-5/08) et Painer (du 1er décembre 2011, C-145/10).

¹³ Art. XI.166, C.D.E.

§1 Les droits patrimoniaux

Le droit d'auteur se décline en plusieurs droits attachés à l'œuvre, en ce compris des droits patrimoniaux, à savoir le droit de reproduction et le droit de communication au public¹⁴. Ces droits sont aliénables, ils peuvent être cédés ou transférés en licence par leur titulaire.

Concernant le droit de reproduction, il permet la fixation d'une œuvre protégée sur un support matériel ou numérique. Lorsqu'une œuvre musicale est enregistrée sur un album, une cassette, un CD, un vinyle ou dans un fichier audio pour être distribuée, par exemple en ligne, c'est une mise en œuvre du droit de reproduction. Le droit de reproduction mécanique¹⁵ est un droit patrimonial qui permet aux auteurs de contrôler et de percevoir des rémunérations pour la reproduction de leurs œuvres musicales *via* tout medium permettant la reproduction sonore, y compris la diffusion en continu à la demande, de manière à ce que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement, c'est-à-dire en streaming. L'action de reproduction reste identique : cliquer sur une souris ou toucher un écran tactile déclenche la copie de l'œuvre musicale.

Le droit de communication permet au titulaire de droit d'auteur de contrôler la communication publique de son œuvre. Ce droit couvre toute communication de l'œuvre à la radio, à la télévision, en streaming ou encore lors de performances en direct dans des lieux publics tels que des théâtres ou des salles de concert¹⁶.

§2 Les droits moraux

Les auteurs jouissent également de droits moraux, garantissant un droit à l'intégrité, à la paternité, et à la divulgation de l'œuvre. Le droit moral protège donc l'expression de la personnalité de l'auteur à travers son œuvre, reflet du lien indissociable entre le créateur et sa création. En raison de ce rapport intrinsèque, le droit moral de l'auteur est inaliénable, c'est-à-dire qu'il ne peut être transféré ou cédé, contrairement à ses droits patrimoniaux.

Sous-section 2. Les droits voisins de l'artiste-interprète ou exécutant

La relation entre auteurs et interprètes est étroite : la valeur de l'œuvre est intrinsèquement liée au talent et/ou à la renommée de l'artiste qui l'interprète, liant ainsi création et interprétation. Le développement de l'idée que les interprètes ajoutent, dans certains cas, une valeur créative essentielle à la création justifie la protection juridique de leur contribution¹⁷. Les droits voisins sont des droits

¹⁴ Art. XI.165, C.D.E.

¹⁵ X, « Je sors moi-même un album avec uniquement mes propres morceaux. Dois-je payer des droits de reproduction ? », disponible sur <https://www.unisono.be/>, s.d., consulté le 5 avril 2024.

¹⁶ X, « Quelle est la différence entre le droit de reproduction et le droit d'exécution? », disponible sur <https://www.cmra.ca/>, s.d., consulté le 6 février 2023.

¹⁷ A., BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur*, Bruxelles, Larcier, 2022, p. 478.

connexes qui naissent lorsqu'un artiste-interprète participe à l'exécution d'une œuvre, dès que la prestation est enregistrée. Les droits voisins de l'artiste-interprète expirent après cinquante ans à partir du 1er janvier de l'année qui suit la date de la prestation, ou de sa première communication licite au public¹⁸.

Un artiste-interprète ne peut prétendre aux droits voisins que s'il exécute une œuvre musicale protégée par un droit d'auteur ou qui était protégée par le droit d'auteur mais qui est tombée dans le domaine public¹⁹. Le législateur belge pose une hiérarchie entre les droits voisins et le droit d'auteur : aucune des dispositions légales concernant les droits voisins ne peut être interprétée comme une limite à l'exercice du droit de l'auteur²⁰.

§1 Les droits patrimoniaux

Les droits patrimoniaux de l'artiste-interprète sur la performance sont comparables à ceux de l'auteur : l'artiste est titulaire d'un droit de reproduction et d'un droit de communication au public sur l'enregistrement de l'interprétation de l'œuvre²¹. Ces droits sont cessibles et transmissibles, en tout ou en partie²².

§2 Les droits moraux

L'interprète jouit également de droits moraux inaliénables sur sa prestation, dont la portée est moins large que ceux de l'auteur. L'interprète jouit d'un droit limité au nom, ainsi que d'un droit limité à l'intégrité de l'œuvre, c'est-à-dire que l'artiste peut s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de sa prestation, mais uniquement dans les cas où ces dernières sont préjudiciables à son honneur ou à sa réputation²³.

Sous-section 3. Les droits voisins du producteur

Le producteur de phonogramme jouit également de droits voisins sur toute première fixation de sons qu'il a réalisée. Un phonogramme est la première fixation d'un son, c'est-à-dire le premier enregistrement d'une musique, d'une chanson, ou même de bruits.

La raison de l'existence de ces droits ne réside donc pas dans l'originalité de l'œuvre, mais dans la volonté de protéger l'entrepreneur qui a pris le risque de financer l'investissement²⁴. Les droits

¹⁸ Art. XI.208, C.D.E.

¹⁹ A., BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur*, Bruxelles, Larcier, 2022, p. 479.

²⁰ Art. XI.203, C.D.E.

²¹ Art. XI.205, C.D.E.

²² Art. XI.203, C.D.E.

²³ Art. XI.204, C.D.E.

²⁴ A., BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur*, Bruxelles, Larcier, 2022, p. 501

voisins du producteur de phonogrammes expirent cinquante ans après la première fixation. Cependant, si le phonogramme a fait l'objet d'une publication licite pendant cette période, les droits expirent après septante ans, calculés à partir du 1^{er} janvier suivant la date de cette première publication²⁵. Il est de plus en plus commun que l'auteur ou l'interprète produise sa propre musique de manière indépendante, il est alors son propre producteur et cumule les droits.

§1 Les droits patrimoniaux

Sans préjudice du droit de l'auteur et de l'artiste-interprète, le producteur de phonogrammes jouit d'un droit de communication au public et a seul le droit de reproduire ou d'autoriser la reproduction de la première fixation de l'enregistrement sonore²⁶.

§2 Les droits moraux

Contrairement aux auteurs et aux artistes-interprètes, les producteurs ne jouissent d'aucun droit moral sur l'enregistrement musical.

Section 4. Les organismes de gestion collective des droits

Sous-section 1. Rôles

Un organisme de gestion collective est défini comme « tout organisme dont le seul but ou le but principal consiste à gérer le droit d'auteur ou les droits voisins du droit d'auteur pour le compte de plusieurs titulaires de droits, au profit collectif de ces derniers, qui y est autorisé par la loi ou par voie de cession de licence ou de tout autre accord contractuel, et qui remplit les deux critères suivants ou l'un d'entre eux : il est détenu ou contrôlé par ses membres et/ou il est à but non lucratif. »²⁷

En d'autres mots, dans le monde de l'industrie musicale, un organisme de gestion collective est une entité qui intervient dans le but d'assurer le respect des droits de plusieurs titulaires, en ce compris les droits des auteurs et des interprètes. Elle joue le rôle d'intermédiaire entre les parties, notamment afin de trouver un accord sur une rémunération. Elle perçoit les droits dus, et verse les sommes collectées aux ayants droit en déduisant ses frais de fonctionnement.

Un des principaux avantages de la gestion collective est l'étendue de son champ d'action. En effet, pour un titulaire de droits, l'exercice individuel de ses propres droits sur des œuvres destinées à une communication publique à moyenne ou grande échelle est presque impossible, il lui est très difficile

²⁵ Art. XI.209, C.D.E.

²⁶ Art. XI.209, C.D.E.

²⁷ Directive (UE) 2014/26/UE du Parlement européen et du Conseil du 26 février 2014 concernant la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins et l'octroi de licences multiterritoriales de droits sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur, art. 3. a), *J.O.U.E.*, L84, 26 février 2014.

de savoir où et quand son œuvre est jouée²⁸. Par exemple, il lui est presque impossible de suivre individuellement la fréquence d'écoutes d'une chanson diffusée en Belgique, que ce soit dans les centres commerciaux, les restaurants, les boîtes de nuit, les stades ou encore *via* les stations de radio et les chaînes de télévision. Considérant le volume de titres musicaux diffusés chaque année dans ces lieux, il n'est ni pratique ni réalisable pour les propriétaires de ces lieux d'avoir des contacts personnels avec chaque détenteur de droit sur chaque chanson afin de conclure un accord pour obtenir les licences nécessaires à leur utilisation, sans parler des implications financières.

En Belgique, les différents ayants droit dans le domaine de la musique peuvent être représentés par diverses sociétés de gestion collective. Si l'auteur ou l'interprète cumule plusieurs « casquettes », il est donc titulaire de plusieurs droits qui sont gérés distinctement par les différentes sociétés pertinentes.

Sous-section 2. La gestion collective des droits des auteurs

La Sabam est une société belge qui se charge de la gestion collective des droits des auteurs – compositeurs et paroliers – ainsi que des éditeurs de musique. La Sabam gère non seulement le répertoire de ses membres belges, mais aussi celui des sociétés sœurs étrangères avec lesquelles elle a conclu des accords de réciprocité²⁹.

Sous-section 3. La gestion collective des droits des interprètes

En Belgique, PlayRight est la société de gestion collective des droits des artistes-interprètes ou exécutants. Elle défend les intérêts de plus de 22 000 interprètes dont les œuvres sont diffusées en Belgique. PlayRight explique que des revenus sont générés lorsque les enregistrements des artistes sont diffusés/exploités à la radio, à la télévision, dans des établissements Horeca, etc.³⁰ PlayRight évalue le degré d'exploitation de l'œuvre sur base de paramètres tels que les listes de diffusion à la radio, les listes de programmes télévisés, les listes de ventes, etc. Les artistes doivent déclarer leurs prestations pour qu'elles soient incluses dans le répertoire de PlayRight, qui utilise ces données afin de leur reverser des redevances.

Section 5. La chaîne de transmission des contenus

Le fonctionnement de l'industrie de la musique enregistrée implique multiples intermédiaires, tels que des auteurs, interprètes, compositeurs, paroliers, producteurs, éditeurs, et bien d'autres. Le schéma classique de transmission des contenus se comprend en quatre grandes étapes.

²⁸ N., UDEOJI, « Collecting societies in musical works of copyright : an analysis », *IJOCLLEP*, 2022, p. 32.

²⁹ X, « La Sabam représente-t-elle aussi des artistes/auteurs étrangers ? », disponible sur <https://www.sabam.be/>, s.d., consulté le 16 mai 2024.

³⁰ X, « Règles générales de répartitions », disponible sur <https://playright.be/>, s.d., consulté le 17 mars 2024.

La première étape concerne la création même de l'œuvre musicale. L'auteur-compositeur compose la musique, le parolier y ajoute éventuellement des paroles, ce qui crée l'œuvre originale.

L'étape suivante est la conclusion d'un contrat d'édition de l'œuvre. L'éditeur musical est la personne physique ou morale à qui l'auteur-compositeur donne en licence ses droits, en échange de quoi l'éditeur s'engage à exploiter l'œuvre musicale. Pour ce faire, l'éditeur a pour rôle de promouvoir l'auteur en travaillant à l'exploitation commerciale de son œuvre, à l'affût des opportunités³¹. Les éditeurs sont de véritables partenaires stratégiques des créateurs, ils ont une obligation de moyen de favoriser la visibilité des œuvres musicales auprès du public³².

La troisième phase est celle de la production de l'œuvre. À ce stade, un artiste-interprète conclut un contrat avec un producteur. Ce dernier, à son tour, signe un contrat avec des techniciens et des ingénieurs du son pour la production de la musique, dont il assume alors les coûts. Les artistes-interprètes principaux et de session s'approprient l'œuvre de l'auteur-compositeur et du parolier en l'interprétant. Il est également possible que l'auteur soit l'interprète de sa propre création musicale, il porte alors une double casquette. Un phonogramme, une première fixation de l'enregistrement sonore, est réalisé.

La quatrième étape, essentielle dans la promotion de la musique, consiste en la distribution de l'œuvre, physiquement et/ou numériquement. La distribution de l'œuvre est fréquemment gérée par le label avec lequel l'éditeur et l'artiste-interprète ont conclu un contrat de distribution. Il arrive aussi que certains labels assument plusieurs rôles simultanément : producteur, éditeur et distributeur. Le rôle des labels inclut la découverte et le développement de nouveaux talents, à travers la signature de contrats, l'enregistrement de musique et la distribution des œuvres musicales, que ce soit en format physique (CD, vinyle) ou numérique (téléchargement, streaming), garantissant ainsi leur accessibilité *via* diverses plateformes et points de vente. Le label s'occupe du développement de l'image de marque de l'artiste et le soutient dans la diffusion de ses titres. Il met en œuvre des stratégies de marketing afin de promouvoir les artistes, à travers divers aspects tels que la publicité, la production de vidéoclips, les relations publiques, ou encore les tournées. Il contribue donc à la découverte et à la diffusion de nouvelles œuvres musicales à un public plus large, *via* la radio, des magasins physiques, des sites de streaming, à la télévision, etc.

Il est important de souligner que ces étapes correspondent à un modèle généralisé de l'industrie musicale, elles sont contournables. Par exemple, de nos jours, il est fréquent que l'interprète soit

³¹ J., ESKIDJIAN, « Un éditeur musical, c'est quoi exactement ? », disponible sur <https://a-contretemps.com/>, 18 février 2020.

³² X, « Éditeur musical. Édition musicale, production phonographique. », disponible sur <https://metiers.philharmoniedeparis.fr/>, mars 2024.

également son propre producteur. Les producteurs-interprètes qui souhaitent diffuser leur musique sur des plateformes de streaming ne sont pas obligés de signer avec un label. Pour distribuer sa musique, il peut décider de passer par des plateformes de distributeurs ou agrégateurs digitaux³³ tels que TuneCore, iMusician, Idol, Wiseband, Distrokik, etc. Ces services jouent le rôle d'intermédiaires, permettant aux artistes de télécharger leur musique et de la rendre disponible sur plusieurs plateformes de streaming, dont Spotify. Ils se chargent également de la gestion des droits et du versement des redevances à l'interprète. Cela permet aux artistes-interprètes belges de pouvoir distribuer leurs musiques sans avoir signé avec un label.

Le choix de l'interprète de signer avec un label ou non dépend des objectifs artistiques, des préférences personnelles et des opportunités disponibles. L'émergence d'alternatives aux labels a changé la dynamique du secteur musical. Les services d'un distributeur ont permis de diminuer les coûts de distribution d'un enregistrement diffusé sur des plateformes de streaming. Cela permet également à l'interprète de garder son indépendance.

Chapitre 2. La plateforme de streaming musical Spotify

Section 1. L'impact du streaming musical sur l'industrie de la musique enregistrée

Sous-section 1. En chiffres

Au début des années 2000, l'industrie musicale a subi une crise sans précédent en raison du piratage en ligne. Les pirates offraient un accès gratuit à la musique enregistrée, ce qui a fait chuter les ventes physiques et privés de juste rémunération les ayants droit³⁴. Cette situation de crise dans le secteur a poussé l'industrie musicale à adopter de nouveaux modèles économiques. Le téléchargement numérique a d'abord gagné en popularité, suivi de près par les services de streaming musical. Ces plateformes, telles que Spotify, Apple Music et Deezer, ont permis de légaliser et monétiser le streaming musical de manière efficace.

Depuis 2015, les revenus de l'industrie musicale ont commencé à augmenter après une longue période de déclin et cette croissance est principalement attribuée à la popularité grandissante de ces plateformes. Le marché mondial de la musique enregistrée a atteint une valeur de 28,6 milliards de dollars US en 2023, avec une croissance de 10,2 % – la deuxième plus forte jamais enregistrée. Les revenus du streaming ont représenté la majorité de la croissance ainsi que plus de deux tiers de la

³³ Un distributeur de musique offre des services additionnels aux agrégateurs, il peut s'occuper à la fois de la distribution numérique et physique, ou encore de l'aspect promotionnel et du marketing.

³⁴ N., VULSER, « Streaming musical : la barre des 500 millions d'abonnements payants franchie dans le monde », disponible sur <https://www.lemonde.fr/>, 21 mars 2024.

part de marché totale (67,3% du marché). Les revenus mondiaux du streaming musical en 2023 s'élèvent à 19,3 milliards de dollars³⁵.

Du côté de Spotify, accessible au public depuis 2008, il compte en 2024 plus de 600 millions d'auditeurs sur 184 marchés, le volume d'écoutes ne cesse d'augmenter.

En 2023, plus de 329 000 titres ont enregistré plus d'un million d'écoutes chacun³⁶. Spotify est un exemple type des entreprises qui ont un objectif de "*scale-up*" qui cherchent à croître rapidement pour atteindre une part de marché si dominante qu'il devient ensuite difficile pour ses concurrents de la dépasser³⁷.

Sous-section 2. Du point de vue des utilisateurs

Pour les auditeurs de musique, la montée des services de streaming musical a drastiquement réduit les coûts de consommation de musique. Autrefois, les consommateurs devaient acheter des vinyles, cassettes, albums ou chansons individuellement, tandis qu'aujourd'hui, un abonnement mensuel permet un accès illimité à des millions de titres. Cette accessibilité accrue permet aux utilisateurs de découvrir multiples artistes, élargissant ainsi leurs horizons musicaux.

Sous-section 3. Du point de vue des musiciens

Enfin, concernant l'impact sur les auteurs et les artistes, professionnels ou non, le streaming musical a créé une augmentation de l'accessibilité au partage de la musique, alliée cependant à une faible visibilité. En effet, l'avantage de la montée digitale et du streaming musical qui l'accompagne, ce sont les opportunités qui se sont ouvertes dans le milieu. Les artistes ont entre les mains plus d'options pour enregistrer et commercialiser leur musique. Par exemple, un artiste local peut voir sa musique partagée et écoutée par des auditeurs bien au-delà de ses frontières habituelles. Selon les mots de la chanteuse belge Charles, « à l'image des réseaux sociaux, les plateformes de streaming permettent de toucher dans le monde entier »³⁸.

Mais cette facilitation de l'accès au marché est à double tranchant. Cela signifie aussi qu'il y a beaucoup plus de compétiteurs et de choix, ce qui peut rendre difficile pour beaucoup d'artistes de se démarquer, noyés dans une gigantesque masse de titres. Un article d'avril 2022³⁹ révèle que plus de 75 % des artistes présents sur Spotify ont moins de 50 auditeurs mensuels. Ces chiffres prouvent

³⁵ IFPI, "Global music report 2024", disponible sur <https://gmr.ifpi.org/>, 1er mars 2024, p.6 et 7.

³⁶ X, « Loud and Clear », disponible sur <https://loudandclear.byspotify.com/>, 19 mars 2024.

³⁷ R., VERSTRAETE et G., QUOISTIAUX, *op. cit.*

³⁸ Annexe, p.14.

³⁹ T., INGHAM, « Nearly 80% of artists on Spotify have fewer than 50 monthly listeners », disponible sur <https://www.musicbusinessworldwide.com/>, 25 avril 2022.

qu'une majorité écrasante des créateurs de contenu sur cette plateforme a un public très limité, et génère des redevances très faibles de l'ordre de quelques euros, voire nulles.

Une conséquence notable de l'essor du streaming musical est une perte massive de la valeur des œuvres créatives. En effet, selon Steven Desloovere, « autrefois, nous payions 20 euros pour un album contenant 10 à 20 titres. Aujourd'hui, pour ce prix, vous pouvez vous abonner à un service de streaming pendant deux mois et avoir accès instantanément à des millions de titres.»⁴⁰

Section 2. Le fonctionnement de Spotify

Sous-section 1. Les services

Spotify offre à ses utilisateurs un accès en streaming à un vaste catalogue qui compte actuellement plus de 100 millions de titres⁴¹, incluant de la musique, des podcasts et autres contenus audio *via* une application disponible sur divers supports numériques tels que les téléphones portables, les tablettes et les ordinateurs. Pour accéder à ces services, les utilisateurs doivent créer un compte et conclure un contrat d'utilisateur final avec Spotify.

Spotify fonctionne selon un modèle économique décliné en deux grands types distincts de services. D'une part, le service gratuit, le Freemium, qui est financé par les revenus publicitaires. Les utilisateurs, qui accèdent à la plateforme avec certaines limitations de fonctionnalité, représentent une part de 12% des revenus de Spotify. D'autre part, la principale source de revenus de Spotify provient de l'abonnement Premium, qui représente environ 88% de ses revenus totaux, provenant des utilisateurs qui souscrivent à un abonnement sur une base mensuelle ou annuelle⁴². Le service Premium offre divers avantages, tels qu'une meilleure qualité audio et la possibilité de télécharger du contenu pour une utilisation hors ligne, notamment en mode avion. En août 2024, en Belgique, l'abonnement mensuel est de 10,99 euros par compte personnel, 14,99 euros pour deux comptes partagés, 17,99 euros pour six comptes et enfin 5,99 euros pour les étudiants.

Sous-section 2. Le calcul des redevances et les accords de licence

Concernant le calcul des redevances, Spotify considère un morceau comme *streamé* après au moins 30 secondes de lecture, peu importe que l'auditeur commence l'écoute au début, au milieu, ou à la fin de la piste⁴³. Le montant payé pour chaque *stream* varie dans le temps, en moyenne en 2024, il

⁴⁰ X, «Le marché belge du streaming ne rémunère pas équitablement les auteur·e·s», disponible sur <https://www.sabam.be/>, 4 juin 2024.

⁴¹ X, « About Spotify », disponible sur <https://newsroom.spotify.com/>, s.d., consulté le 5 mai 2024.

⁴² X, « Spotify Business Model », disponible sur <https://freeyourmusic.com/>, 13 mars 2024.

⁴³ X, «15 questions fréquemment posées sur votre rémunération pour l'utilisation de musique en ligne», disponible sur <https://www.sabam.be/>, s.d., consulté le 22 juin 2024.

tourne autour des 0,003 \$ à 0,005 \$ par écoute⁴⁴. Cette valeur dépend de plusieurs facteurs, notamment les revenus générés par Spotify au cours du mois, le nombre d'abonnés mensuels de Spotify et le nombre de *streams* ayant eu lieu durant ce même mois. Depuis le début de l'année 2024, Spotify ne comptabilise des redevances sur un morceau que lorsqu'il a été *streamé* un minimum de mille fois en 12 mois.

Le modèle de répartition des revenus adopté par Spotify repose sur un fonctionnement dit de « *big pool* », les recettes générées par les abonnements et la publicité sont centralisées dans un grand « pot commun ». Selon Spotify, environ deux tiers des revenus musicaux que la plateforme génère partent dans la *big pool* et sont partagés avec les maisons de disques ou distributeurs – pour les licences sur l'enregistrement sonore - et avec les éditeurs – pour les licences sur l'édition⁴⁵.

En effet, Spotify a besoin d'obtenir deux licences distinctes pour pouvoir diffuser une œuvre musicale sur son service : une licence sur l'enregistrement sonore – le phonogramme - et une licence sur l'édition de l'œuvre. La licence sur l'enregistrement sonore concerne les artistes-interprètes, tandis que la licence d'édition regarde l'auteur-compositeur et le parolier.

Chaque licence a son propre taux de redevance et ses propres règles de calcul. Les paiements des redevances générées par ces licences passent par des circuits distincts pour arriver aux différents ayants droit⁴⁶. Lorsque Spotify génère des redevances sur un *stream*, l'argent est d'abord payé à l'entité avec laquelle Spotify a signé le contrat pour le droit de diffuser l'enregistrement sonore. Ensuite, ces entités ont pour mission de rémunérer les auteurs et artistes avec lesquels elles ont un contrat de licence. L'entité qui reçoit l'argent de Spotify peut prélever un pourcentage de cette somme, appelé "frais de distribution", ou pas, cela dépend des termes de l'accord de licence. Par exemple, DistroKid est un distributeur qui transmet la totalité des redevances à l'artiste, tandis que CD Baby prélève une part avant de payer l'artiste⁴⁷.

§1 Licence des droits sur l'enregistrement sonore

Cette licence concerne les droits voisins de l'artiste-interprète. Le label ou le distributeur perçoit de Spotify une somme d'argent provenant du *big pool* pour chaque *stream*, au *prorata* de son nombre d'écoutes.

Par exemple, si le label Sony Music reçoit de la part de Spotify 11,44 dollars pour 200 *streams* en un mois, le montant payé pour chaque écoute serait de 11,44 dollars divisé par 200, soit 0,057 dollar par

⁴⁴ X, «How much does Spotify pay per stream ? », disponible sur <https://greenlight.com/>, 15 mai 2024.

⁴⁵ X, « Loud and Clear », disponible sur <https://loudandclear.byspotify.com/>, 19 mars 2024.

⁴⁶ J., PRICE, « The definitive guide to Spotify royalties », disponible sur <https://medium.com/>, 2020, p. 3.

⁴⁷ J., PRICE, *ibid.*, p. 5.

*stream*⁴⁸. Sur base de cette valeur de *stream*, le label reverse ensuite la part due à l'interprète, cette part dépend des modalités de chaque contrat.

§2 Licence des droits sur l'édition

Les droits d'auteur sur une œuvre musicale sont gérés par une entité distincte des labels et des distributeurs.

D'une part, il se peut que l'auteur soit auto-édité, il publie lui-même ses œuvres sans faire appel à un éditeur. D'autre part, il peut avoir conclu un contrat de licence avec une maison d'édition. L'éditeur s'occupe de toutes les démarches nécessaires pour licencier la musique à Spotify et percevoir les revenus liés à la chanson. En contrepartie, il prélève une commission sur les montants collectés.

Il y a une autre *big pool* distincte pour les droits d'édition, les redevances y sont calculées et distribuées indépendamment de celles sur l'enregistrement sonore de l'œuvre.

Section 3. Variété d'accords contractuels entre les interprètes et les labels

S'ils en ont l'opportunité et le désir, les artistes-interprètes peuvent céder ou donner en licence leurs droits exclusifs à des tiers, des labels, qui se chargent alors selon des degrés variables de la gestion et de la distribution de l'œuvre. Les services de streaming ne sont pas informés des détails de ces accords contractuels entre les labels et les interprètes⁴⁹.

Pour rappel, les interprètes peuvent également choisir de ne pas du tout passer par un label et de partager directement leur musique sur des plateformes de streaming par le biais des agrégateurs et distributeurs digitaux. Ces derniers sont ensuite chargés de négocier un accord de licence avec les plateformes de streaming musical, dont Spotify.

Sous-section 1. Entre les labels majors ou indépendants et les interprètes dits principaux

Divers arrangements contractuels s'offrent aux interprètes principaux. La proportion des redevances attribuée à chaque partenaire varie selon le type de contrat. Si un interprète signe un contrat de licence ou un contrat de commission, sa part des redevances est généralement plus importante comparée à celle qu'il recevrait dans le cadre d'un contrat d'artiste classique.

§1 Le contrat d'artiste

Lorsqu'un interprète signe un contrat d'enregistrement exclusif, communément appelé "contrat d'artiste", ce contrat confère une exclusivité au label. Ce dernier est chargé de la fabrication,

⁴⁸ J., PRICE, *ibid.*, p. 10.

⁴⁹ E., LEGRAND, «Study on the place and role of authors and composers in the European music streaming market», disponible sur <https://authorsocieties.eu/>, 2022, p. 10.

promotion et distribution de l'œuvre et perçoit une part des revenus générés par cette exploitation. L'artiste lui cède l'exclusivité des droits d'exploitation de son œuvre et, en contrepartie de cette cession de droits, il perçoit des redevances de la part du label. Les modalités de cette rémunération sont négociées dans le contrat conclu entre le label et l'artiste et sont calculées sur la base d'un pourcentage des recettes générées par l'exploitation des droits sur l'enregistrement.⁵⁰ Le label négocie ensuite avec les plateformes de streaming musical, dont Spotify, un accord de licence sur ses droits et ceux de l'artiste qui lui ont été cédés par contrat.

§2 Le contrat de commission

S'il en a l'opportunité, l'interprète peut décider de signer un accord de licence avec un label, qui joue alors un rôle d'intermédiaire entre les titulaires de droits et les services de streaming musical tels que Spotify, en contrepartie d'une commission. L'interprète conserve donc la majeure partie des revenus issus de l'exploitation, en ce compris sur les plateformes de streaming. Dans le cadre d'un contrat de commission, le label n'investit pas dans le projet en amont et il peut offrir une série de services complémentaires, toujours moyennant rémunération. S'il n'opte pas pour ces services complémentaires, le producteur-interprète prend en charge les coûts de production ainsi que certains frais de promotion et de commercialisation, qui auraient été intégralement pris en charge par le label dans un contrat d'enregistrement exclusif.

§3 Le contrat de licence

Dans ce type d'accord, le producteur-interprète octroie en licence l'exclusivité de ses droits patrimoniaux. Il est possible de prévoir que le label supporte les services de commercialisation, de promotion et de distribution, en échange d'une part des redevances. Similairement au contrat d'artiste, le producteur-exécutant est généralement rémunéré par des redevances, calculées en pourcentage des recettes. Par rapport au contrat d'artiste, le contrat de licence implique souvent moins d'investissements dans le chef du label.

Sous-section 2. Entre les labels et les artistes-interprètes dits non-principaux

Le type de contrat le plus fréquent est celui à la session. Ces contrats sont de court terme et spécifiques à une session d'enregistrement particulière. Il est possible, mais cela est moins courant, que l'interprète non-principal signe un contrat sur plusieurs projets.

⁵⁰ M., VILLOIS et E., BOURRAN, « Contrat d'artiste : comprendre l'essentiel », disponible sur <https://beaubourg-avocats.fr/>, 25 février 2021.

Christian Martin nous explique que la rémunération de l'interprète de session consiste en un cachet, entre 200 à 500 euros par musicien. En contrepartie de ce paiement, il cède ses droits exclusifs d'exploitation de l'enregistrement de sa prestation au label.

Un *buy out* dans l'industrie musicale signifie qu'un label achète d'un seul coup l'intégralité des droits sur une œuvre musicale, directement auprès des artistes. Ces derniers en tirent un avantage immédiat : un paiement rapide, en échange de la cession totale de leurs droits. Dans la pratique, ce sont surtout les musiciens de studio qui se voient conclure ce contrat de financement à court terme.

Chapitre 3. La montée des voix appelant à une rémunération plus juste

Section 1. L'insatisfaction des auteurs

Sous-section 1. En chiffres

Selon l'Alliance Européenne des Compositeurs et Auteurs (ECSA) - qui représente plus de 30 000 compositeurs et paroliers professionnels dans 27 pays -, les auteurs ne sont pas équitablement rémunérés par les services de streaming musical⁵¹.

Les auteurs-compositeurs, qui ne portent pas en même temps la « casquette » d'artistes-interprètes, sont d'autant plus touchés par la faiblesse des redevances⁵². En effet, toutes leurs sources de revenus proviennent de la chanson, tandis que les sources de revenus sont plus diversifiées pour un artiste-interprète qui peut par exemple conclure des accords de placements de produits sur ses réseaux sociaux ou vendre des produits dérivés à son effigie.

La distribution des revenus du streaming entre les différentes parties prenantes dépend des contrats individuels, dont les termes ne sont pas publics. Selon un rapport du Comité DCMS du Parlement britannique, environ 30 à 34 % du montant des revenus générés par les services de streaming sont conservés par ces derniers, et sur les 70 % restants, 55 % reviennent aux labels et 15 % aux auteurs-compositeurs et éditeurs. Cette répartition est un héritage de l'époque des CD, durant laquelle les labels supportaient des coûts élevés de distribution physique. Désormais, la musique est dématérialisée et cette rémunération est perçue comme inéquitable⁵³. Steven Desloovere, responsable du département musique de la Sabam, dénonce un « déséquilibre flagrant »⁵⁴.

⁵¹ E., LEGRAND, *op. cit.*, p. 26.

⁵² M., MULLIGAN, K., JOPLING et B., ULVAEUS, «Rebalancing the song economy», disponible sur <https://www.midiaresearch.com/>, 2021, p. 11 et 12.

⁵³ E., LEGRAND, *op.cit.*, p. 27.

⁵⁴ X, «Le marché belge du streaming ne rémunère pas équitablement les auteur·e·s», disponible sur <https://www.sabam.be/>, 4 juin 2024.

Sous-section 2. L'appel à un écosystème de streaming centré sur l'auteur

Selon une étude commissionnée par le Groupement Européen des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs (GESAC), il faudrait davantage centrer l'écosystème du streaming sur les auteurs⁵⁵. Plusieurs solutions sont proposées dans le but d'améliorer leur rémunération dans l'économie du streaming. L'étude appelle à une intégration des auteurs dans le débat sur la rémunération du streaming. Pour le moment, ils se sentent perçus comme des acteurs secondaires, alors qu'ils sont essentiels dans le processus créatif d'une chanson. Est également suggérée une hausse du prix de certains abonnements donnant accès à des fonctionnalités innovantes telles qu'une qualité sonore supérieure ou l'accès à des Jetons Non Fongibles.

Section 2. L'insatisfaction des artistes

Ces chiffres d'un rapport de 2024⁵⁶, mené auprès de 19 pays européens, posent question quant à la justesse des redevances perçues par les interprètes. Sur 9542 artistes interrogés, environ sept personnes sur huit (87,6 %) estiment que les revenus du streaming musical ne sont pas répartis de manière équitable. Plus de sept musiciens de studio sur dix (71,3 %) affirment que les droits perçus pour les sessions d'enregistrement ne reflètent pas adéquatement leur contribution à l'œuvre. Près de deux tiers (64,7 %) déplorent également un manque de transparence concernant le calcul de leur rémunération en streaming.

Toujours suivant ce rapport, en 2024, l'insatisfaction des interprètes en Belgique concernant les revenus perçus *via* les plateformes de streaming musical est plus forte que dans de nombreux autres pays : elle est de 81,48 %⁵⁷. 86,96% des interprètes interrogés ont déclaré trouver injuste la méthode de partage des redevances actuelle des plateformes de streaming.

Ce sont les interprètes non-principaux, de session, qui souffrent le plus du système actuel. Les musiciens de studio ne touchent présentement aucune part des redevances générées lorsque leur musique est exploitée par des labels sur des plateformes de streaming telles que Spotify.

Avant l'ère du streaming musical, les artistes pouvaient générer des revenus substantiels grâce aux ventes de disques, qui offraient des marges plus élevées par rapport à celles du streaming. Ils n'étaient donc pas uniquement dépendants des concerts. Cependant, le streaming a largement supplanté ces ventes de disques lucratives, supprimant cette source de revenus. Charles, chanteuse auteure-compositrice-interprète belge, gagnante de The Voice Belgique 2019, estime qu'« il est impossible

⁵⁵ E., LEGRAND, *op.cit.*, p. 28.

⁵⁶ D., JOHANSSON, « Streams and Dreams. Part 2. The impact of the DSM Directive on EU artists and musicians », disponible sur <https://www.iaomusic.org/>, 2024.

⁵⁷ D., JOHANSSON, *ibid*, p. 48.

de vivre des *streams* pour la plupart des artistes. » Pour sa part, ce sont les concerts qui lui permettent de vivre de sa musique, pas les revenus générés par le streaming⁵⁸.

En octobre 2020, le syndicat des musiciens américains United Musicians and Allied Workers (UMAW) lança la campagne « Justice at Spotify », visant à obtenir une rémunération plus équitable pour les artistes. Selon ce rapport, il est nécessaire de réviser les politiques de rémunération du streaming, afin de garantir une distribution plus équitable des revenus entre les plateformes de streaming et les artistes. Le syndicat dénonce un déséquilibre financier, les paiements par écoute en streaming sont si faibles que même les artistes indépendants qui perçoivent 100 % des redevances de streaming disponibles touchent une rémunération disproportionnée par rapport à la valeur transférée aux services de streaming⁵⁹.

Le problème réside notamment dans le refus des services de streaming d'exercer leur pouvoir de fixation des prix. Le prix de l'abonnement reste relativement stable tandis que le nombre de morceaux disponibles et les flux de streaming augmentent rapidement. Cette dynamique tend à faire baisser les redevances au fil du temps, dans le but de favoriser la croissance du nombre d'utilisateurs. Cette augmentation des utilisateurs alimente la valorisation boursière des plateformes et le prix de leurs actions.

Les auteurs du rapport soulignent que la valeur de la musique dépasse une valeur économique : elle est culturelle, la musique fait partie du « tissu de la vie quotidienne » et contribue à améliorer la vie de ceux qui l'écoutent. Préserver sa valeur dépasse la simple discussion des règles des modèles commerciaux dans un marché particulier, il s'agit d'adopter une perspective bien plus large.

Concernant la transparence de Spotify, plusieurs critiques sont développées. Les informations sur les redevances par écoute sont souvent jugées peu transparentes, ce qui complique la compréhension et la gestion des revenus pour les artistes. En outre, le fonctionnement potentiellement biaisé des algorithmes de recommandation est jugé opaque. Typiquement, lorsqu'un auditeur lance une playlist suggérée ou bien, après avoir écouté l'album désiré, le service lui propose une piste suivante décidée par un algorithme en fonction de son profil mais aussi de considérations commerciales. Cette éditorialisation joue un rôle majeur dans les redevances potentielles qui y sont associées. Par exemple, au Royaume-Uni, selon une étude de 2020⁶⁰, les grandes maisons de disques dominent les playlists Spotify les plus populaires, celles qui génèrent la majorité des écoutes, tandis que les labels indépendants, bien qu'ils représentent environ 30% du marché de la musique enregistrée, n'occupent

⁵⁸ Annexe, p. 14.

⁵⁹ X, « UMAW Summary of UN Report », disponible sur <https://weareumaw.org/>, 2021, p. 2.

⁶⁰ X, « UMAW Summary of UN Report », disponible sur <https://weareumaw.org/>, 2021, p.11.

que 19% des places dans les 100 meilleures playlists de Spotify. Cette inégalité d'accès affecte directement les revenus des labels indépendants et des artistes avec lesquels ils ont signé.

Si Spotify ne leur versent que des redevances si désavantageuses, pourquoi les auteurs et interprètes ne boycottent-ils pas la plateforme ? De son prénom Jules-César, l'auteur-compositeur- interprète EMREN JEZED nous explique que Spotify s'est rendu incontournable. « Lorsque j'ai décidé de retirer mes morceaux de toutes les plateformes de streaming, excepté Bandcamp, plusieurs personnes de mon entourage ont réagi en disant que je rendais ma musique moins facile d'accès, alors qu'il n'y a pas plus de clics nécessaires à faire pour me trouver sur Bandcamp que pour aller sur Spotify. Mais puisque Spotify est devenu le terme générique pour désigner l'endroit où l'on écoute de la musique, tout le monde s'y installe et y centralise son expérience d'écoute, au détriment des artistes qui ne souhaitent pas y être »⁶¹.

L'auteur, compositeur, interprète Coralien témoigne qu'« en tant qu'artiste belge, je fais plusieurs milliers de *streams* par mois. Mais on va pas se le cacher, c'est très mal payé par Spotify. [...] Ça permet d'apporter de la visibilité, mais quand les gens me disent « Ah oui je t'écoute sur Spotify », je leur dis que c'est super, mais que s'ils veulent vraiment me soutenir, il faudrait acheter mon album »⁶².

Section 3. Un sentiment d'injustice dans la distribution des redevances

Le modèle actuel de Spotify, le *big pool*, est centré sur le marché et rassemble les revenus dans une cagnotte qui est ensuite répartie entre les titulaires de droits, en fonction de l'audience globale des titres sur le marché⁶³. Bien que le consommateur n'écoute que certains artistes, les frais d'abonnement sont répartis entre tous les artistes présents sur le service, en fonction des écoutes des autres utilisateurs. Ces artistes écoutés manquent souvent du pouvoir de négociation des labels, ils peuvent se retrouver avec moins que ce qu'ils recevraient s'ils obtenaient une part des abonnements de leurs véritables fans. Ainsi, deux conséquences néfastes du modèle du *big pool* sont inévitables : les abonnés paient pour de la musique qu'ils n'écoutent pas et les redevances tendent à diminuer au fil du temps - à moins d'une augmentation significative des revenus du service⁶⁴. Sur base du modèle *big pool*, les revenus générés par les abonnements et la publicité sont alloués sur la base du nombre d'écoutes totales, une partie significative des revenus tombe donc dans les poches des artistes « superstars », ce qui signifie que la répartition des redevances pour les artistes moins connus est souvent minime.

⁶¹ Annexe, p. 18.

⁶² Annexe, p. 22.

⁶³ C., CASTLE et C., FEIJOO., *op. cit.*, p. 18.

⁶⁴ X, « UMAW Summary of UN Report », disponible sur <https://weareumaw.org/>, 2021, p. 4.

L'autrice-compositrice-interprète belge Alice on the Roof nous partage que ce système de *big pool* « est une petite aberration, il faut que ça change parce que cela impacte les petits artistes »⁶⁵. L'artiste belge O'Farrell, producteur indépendant et musicien live notamment pour l'artiste Youssef Swatts's, nous explique que, selon lui, ce modèle « est exclusivement commercial, trop commercial, et non un modèle tourné vers le respect du travail artistique. Ce système est une forme de condescendance vis-à-vis des artistes qui sont moins *streamés*. En outre, peut-être que certains auditeurs seraient plus enclins à payer un abonnement Premium, s'ils avaient la certitude que l'argent qu'ils mettent dans la plateforme reviendrait aux artistes qu'ils écoutent et souhaitent supporter.»⁶⁶.

Une étude de 2021 de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle explique que le système du « *Big Pool* » ou « orienté sur le marché » est au cœur du déséquilibre systémique⁶⁷. Bien que ce système assure une distribution des revenus de la plateforme extrêmement efficace sur le plan du marché, il ne prend pas en compte le bénéfice continu de valorisation transféré aux plateformes musicales par les artistes⁶⁸. Une autre étude révèle en 2022 que sur 200 musiciens professionnels sur six pays européens, 75.5% a déclaré trouver le modèle *prorata* injuste⁶⁹. Enfin, une étude de 2024 explique que le nombre d'artistes et de labels diffusant de la musique sur les plateformes de streaming dépasse le rythme auquel les *pools* de redevances se développent⁷⁰.

Pour solutionner ce déséquilibre, il faudrait augmenter les *pools* de redevances des plateformes de streaming, soit en augmentant leurs revenus générés par les abonnements, soit en réduisant la propre part de recettes de Spotify⁷¹. Une solution serait donc une augmentation du prix des abonnements de Spotify. Avec le modèle du *big pool*, la rémunération des auteurs dépend des revenus des services de streaming, et les modèles de tarification actuels, incluant des abonnements à faible coût tels que les plans familiaux et étudiants, réduisent l'indicateur ARPU (le revenu moyen par utilisateur). Cette réduction affecte directement les revenus des créateurs de musique. En outre, des fonctionnalités supplémentaires, telles que la qualité audio haute résolution, ont été offertes sans augmentation de prix, ce qui représente une occasion manquée d'augmenter l'ARPU en proposant des services à valeur ajoutée pour lesquels les consommateurs seraient prêts à payer davantage⁷².

⁶⁵ Annexe, p. 13.

⁶⁶ Annexe, p. 17.

⁶⁷ C., CASTLE et C., FEIJOO., *op. cit.*, p. 8.

⁶⁸ C., CASTLE et C., FEIJOO., *ibid.*, p. 11.

⁶⁹ D., JOHANSSON, « Streams and Dreams. Part 1. A fair music economy for all », disponible sur <https://www.iaomusic.org/>, 2022, p. 2.

⁷⁰ D., JOHANSSON, « Streams and Dreams. Part 2. The impact of the DSM Directive on EU artists and musicians », disponible sur <https://www.iaomusic.org/>, 2024, p. 18.

⁷¹ D., JOHANSSON, *ibid.*, p. 48.

⁷² D., HESMONDHALGH, R., OSBORNE, H., SUN et K., BARR, « Music Creators' Earnings in the Digital Era », disponible sur www.gov.uk/ipo, 2021, p. 111.

Avec ce modèle actuel centré sur le marché, les superstars des plus gros labels tendent à toucher la majeure partie des revenus des plateformes de streaming. Les paiements des utilisateurs ne sont pas uniquement alloués aux artistes que les utilisateurs écoutent réellement, et une partie des paiements des fans sera toujours attribuée à des artistes que le fan n'a pas écoutés, ce qui crée une forme de confusion chez certains utilisateurs. La question s'est alors posée : un système où les écoutes profiteraient directement à l'artiste écouté pourrait-il constituer une solution ?

Dans un tel système, dit « centré sur l'utilisateur », seraient associés les revenus générés par l'utilisateur aux titres qu'il écoute, à sa consommation réelle de la musique. La valeur d'un *stream* dépendrait de l'abonné. Plus le volume de titres joués par mois serait faible, plus la valeur des écoutes d'un abonné augmenterait. Si l'abonné écoute un seul titre dans le mois, ce titre pourrait recevoir plusieurs euros de redevances. Cependant, selon le rapport UMAW⁷³, il semble que le modèle centré sur l'utilisateur n'apporterait pas de changement significatif aux revenus des artistes. Il pourrait simplement réorganiser les choses sans résoudre le problème de fond. L'étude de l'OMPI explique que, bien qu'un modèle centré sur l'utilisateur puisse mieux connecter l'écoute réelle aux redevances versées, la distribution globale des redevances resterait inchangée, et le déséquilibre persisterait probablement entre des valorisations de marché de plusieurs milliards et des paiements de fractions de centime par *stream*⁷⁴.

L'étude de l'OMPI conclut donc qu'il est peu probable que le modèle centré sur le marché soit complètement abandonné. C'est pourquoi elle propose une approche différente qui consisterait à instaurer une nouvelle redevance payable par les services de musique interactifs pour la communication au public des enregistrements sonores, appelée « rémunération de streaming ». Elle constituerait en un paiement supplémentaire que les plateformes verseraient directement aux artistes - et éventuellement aux producteurs - *via* leurs organismes de gestion collective. La solution belge, qui fait l'objet de la seconde partie de ce mémoire, se rapproche fort de cette idée⁷⁵.

Section 4. L'appel à une valorisation du marché musical belge

Selon Christian Martin⁷⁶, président chez PlayRight, Spotify ne considère pas la Belgique comme un marché en soi. Spotify travaille plutôt sur le Benelux et est principalement axé sur les Pays-Bas. Par exemple, il n'existe pas d'équipe éditoriale en Belgique dédiée à la création de playlists exclusivement belges. À Amsterdam, l'unique personne chargée du marché belge a été licenciée de

⁷³ X, « UMAW Summary of UN Report », disponible sur <https://wcareumaw.org/>, 2021, p. 14.

⁷⁴ C., CASTLE et C., FEIJOO., *op. cit.*, p.5.

⁷⁵ C., CASTLE et C., FEIJOO., *ibid.*, p. 9.

⁷⁶ A., LALLEMAND, « Noyés dans le streaming, les artistes belges enragent », *Le Soir*, n°176, 2024, p. 6.

l'équipe éditoriale, il n'y a donc actuellement plus de personnel dédié à la promotion des artistes belges en Belgique sur Spotify⁷⁷.

En juillet 2024, le secteur musical belge a appelé Spotify à un dialogue, exprimant des préoccupations suite au licenciement de l'éditeur en lien avec le marché belge et la suppression de playlists éditoriales mettant en avant les talents belges. Vingt-quatre organisations, dont BIMA, FLIF, et SABAM, ont signé cette lettre, cherchant à discuter des moyens d'augmenter la visibilité des artistes belges sur la plateforme⁷⁸.

Christian Martin avance une proposition de solution : pour améliorer la visibilité des artistes belges, il serait bénéfique d'introduire des *quotas* de diffusion pour les répertoires locaux. Contrairement à des *quotas* de production qui obligeraient Spotify à produire de la musique belge, les *quotas* de diffusion consisteraient simplement à garantir qu'un pourcentage déterminé de contenu belge soit présenté aux auditeurs sur les plateformes de streaming en Belgique. Elles devraient donc être soumises à des règles qui promeuvent la culture locale. Ce système de *quotas* de diffusion de catalogue local existe déjà, par exemple dans le chef de la plateforme de streaming audiovisuel Netflix.

Une augmentation de visibilité des auteurs et artistes belges sur Spotify en Belgique contribuerait à améliorer leur situation financière.

Section 5. Une dénonciation du déséquilibre de pouvoir entre les artistes et les labels

Selon une étude de 2022 menée auprès de 200 musiciens professionnels en Europe, 46% des artistes ne sont pas satisfaits de leur *deal* avec leur label, et 70% pensent que, de manière générale, les *buy out* sont négatifs pour les interprètes non-principaux, de studio⁷⁹. De nombreuses organisations de l'industrie musicale considèrent le système des *buy out* comme une menace pour la protection légale des droits des interprètes et des auteurs⁸⁰.

L'étude explique en outre que de nombreux interprètes principaux se retrouvent souvent liés à des contrats leur attribuant une part des revenus de streaming nettement inférieure à ce qui serait équitable. Pour tous les artistes émergents, il peut être complexe de comprendre les nuances de leurs

⁷⁷ Par exemple, Spotify propose des services à ses artistes dans certains pays, tels qu'aux Pays-Bas, qui ne sont pas disponibles en Belgique. Le service « *Marquee* » - qui permet de promouvoir un titre sur Spotify dans d'autres marchés lorsque l'artiste atteint un minimum de 1 000 *streams* au cours des 28 derniers jours - n'est pas accessible pour les artistes belges sur leur propre marché.

⁷⁸ X, « Belgische muzieksector vraagt dialoog met Spotify », disponible sur <https://vi.be/nieuws>, 9 juillet 2024.

⁷⁹ E., LEGRAND, *op.cit.*, p. 2.

⁸⁰ E., LEGRAND, *ibid.*, p. 16.

contrats, ce qui les conduit parfois à signer des accords sans avoir une connaissance complète des détails.

Le déséquilibre de pouvoir entre les artistes et les labels est une combinaison de facteurs contractuels, juridiques et financiers. Une étude de 2024 explique que les sentiments négatifs des interprètes reviennent principalement sur les problèmes suivants : ne pas recevoir le montant correct de rémunération de la part de leur label, ne pas obtenir d'informations détaillées sur les revenus générés par les enregistrements, les difficultés à obtenir des réponses du label - de nombreux artistes déclarant que le label ne répond pas du tout - et une déception générale concernant les revenus issus du streaming⁸¹.

Des artistes de renom comme Paul McCartney, Prince et Taylor Swift ont rencontré des difficultés liées au déséquilibre de pouvoir avec les labels et ont publiquement exprimé leurs opinions sur le sujet, attirant une plus grande attention du public sur ce débat⁸².

L'autrice-compositrice-interprète Alice on The Roof en revanche nous explique qu'elle est très heureuse de sa relation avec son label, mais qu'il doit être « un des rares où il y a cette relation de confiance entre les artistes et le label »⁸³.

L'artiste belge O'Farrell, producteur indépendant et musicien live, nous partage que « pour en avoir beaucoup discuté avec d'autres personnes du milieu, la musique, pour beaucoup de labels, est un moyen de faire du profit. Pour les artistes, les labels indépendants rassurent un peu, parce qu'ils semblent moins avoir cette ambition-là, et ils n'ont pas la force de frappe des *majors*. Avec les labels indépendants, les artistes se sentent généralement moins perçus comme des « planches à billets ». Alors qu'avec les *majors*, il y a beaucoup plus cette image de rouleau compresseur, signer avec eux donne un peu une impression de vendre son âme au diable.

J'ai l'impression que certains labels ont conscience qu'ils jouent dans un jeu où ils sont en position dominante, très peu d'artistes ont en main les clés pour bien négocier et comprendre l'aspect contractuel [...] Les artistes émergents ont souvent très peu les moyens de pouvoir se payer une aide juridique pour y voir plus clair. Les artistes ont donc cette impression d'être « désarmés ». [...] Globalement, de toutes les personnes que je côtoie dans le monde de la musique, l'image des labels est assez négative.»⁸⁴

⁸¹ D., JOHANSSON, *op.cit*, p. 34.

⁸² P., WINDER, « Tension in the industry: an analysis of the conflict between recording artists and record labels over the rights to music ownership », mémoire de master en sciences de gestion, McCombs School of Business, 2020, p. 4 et 5.

⁸³ Annexe, p. 12.

⁸⁴ Annexe p. 15 et 16.

O'Farrell constate qu'un des artistes avec lequel il travaille a tenté de négocier avec des labels, et la réponse qu'il a fréquemment reçue tournait autour de l'idée que « ça fait 20 ans qu'on travaille comme ceci, comme cela, tu ne peux pas chercher à négocier ceci avec nous, ça n'a pas de sens, fais comme on dit qu'il faut faire, un point c'est tout »⁸⁵. O'Farrell pense que s'il y avait plus de facilité d'accès au « savoir juridique », les artistes sauraient plus se défendre.

Section 6. La réponse de Spotify aux critiques : Loud and Clear

"*Loud and Clear*" est un rapport annuel lancé par Spotify, visant à apporter plus de transparence sur les revenus générés par le streaming. Ce site web a été créé en 2021, en réponse à une série de manifestations devant les bureaux de Spotify, organisées par l'Union des Musiciens et des Travailleurs Alliés (UMAW)⁸⁶.

Loud and Clear fournit diverses informations et statistiques sur l'économie du streaming et le fonctionnement global de Spotify. En publiant des données et des rapports annuels, Spotify cherche à montrer son impact sur l'industrie et à prouver que de plus en plus d'artistes peuvent bénéficier financièrement du streaming, malgré la concentration traditionnelle des revenus parmi les artistes les plus populaires.

La plateforme explique que certains interprètes autoproduits rencontrent le succès dans le monde du streaming, ce qui engendre un effet d'entraînement : de nombreux musiciens amateurs ou émergents sont motivés à suivre leur exemple. Selon Spotify, en 2023, plus de 10 millions de personnes ont téléchargé au moins un titre sur la plateforme⁸⁷. Cette année-là, Spotify aurait versé 9 milliards de dollars aux ayants droit, soit trois fois plus que six ans auparavant.

Nous lisons dans le rapport de 2023 que plus de 4 milliards de dollars ont été versés aux éditeurs ces deux dernières années, Spotify y précise que les auteurs et compositeurs gagnent plus que jamais. Selon le rapport, leurs revenus sont deux fois plus élevés à l'ère du streaming qu'à l'époque des CD et des ventes physiques.

Spotify partage également ces chiffres : plus de 5 millions d'artistes ont généré moins de 100 écoutes au total pour tout le catalogue. La plateforme déclare préférer se concentrer, parmi ces 10 millions de personnes, sur un groupe plus spécifique : les 225 000 artistes professionnels qui vivent principalement des revenus générés par le streaming. Daniel Ek, PDG de Spotify, a partagé une

⁸⁵ Annexe, p. 17.

⁸⁶ N. YOO et J. MOONROE, « Spotify Launches "Loud & Clear" Transparency Initiative », disponible sur <https://pitchfork.com/>, 18 mars 2021.

⁸⁷ X, « Loud and Clear », disponible sur <https://loudandclear.byspotify.com/>, 19 mars 2024.

comparaison entre l'industrie musicale et celle du football⁸⁸, analogie qui se retrouve également dans le rapport Loud and Clear de 2023. La FIFA déclare que des centaines de millions de personnes dans le monde pratiquent le football. Toutefois, parmi ces millions, seulement 128 694 tirent effectivement des revenus de cette activité. Bien que la musique et le sport soient des univers distincts, ce raisonnement illustre que l'aspiration à participer à des activités créatives ou sportives est extrêmement élevée, mais le passage à une carrière rémunératrice est beaucoup plus sélectif et limité.

Sur Spotify, en 2023, plus de 10 millions de personnes ont importé au moins un titre. Ces nombres portent à se demander combien d'argent Spotify doit dépenser chaque année simplement pour héberger cette quantité massive de musique, que seulement une poignée de personnes, au mieux, écoutent réellement. Dans son rapport annuel de 2021, Spotify a indiqué avoir observé une augmentation annuelle des coûts en technologies de l'information de 33 millions d'euros due à l'augmentation de leur utilisation des services de *cloud computing* et des frais supplémentaires de licences de logiciels⁸⁹. Malgré le coût de ce gigantesque flux de data, Spotify continue d'héberger une immense bibliothèque de musique et laisse l'opportunité à tous les artistes qui le désirent de partager leurs titres, même si une grande majorité ne génère pas un nombre significatif d'écoutes.

Partie 2. Le choix du législateur belge

Chapitre 1. Les nouvelles dispositions relatives à la rémunération des auteurs et interprètes belges

Section 1. La Directive 2019/790 (UE) sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique

Le 17 avril 2019, le Parlement européen et le Conseil ont adopté la Directive 2019/790 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique. Pour des raisons de commodité, elle est aussi désignée en français sous le nom de Directive DAMUN⁹⁰. La *ratio legis* de son adoption repose principalement sur une volonté de moderniser le cadre juridique de l'Union européenne en matière de droit d'auteur et de droits voisins, afin de s'adapter aux avancées technologiques et aux nouveaux modes de distribution des contenus protégés. Le législateur européen a cherché à réduire

⁸⁸ S., WILLINGS, « No, Daniel Ek, the music industry isn't like professional football », disponible sur <https://musictech.com/>, 4 mars 2024.

⁸⁹ T., INGHAM, « Nearly 80% of artists on Spotify have fewer than 50 monthly listeners », disponible sur <https://www.musicbusinessworldwide.com/>, 25 avril 2022.

⁹⁰ Directive (UE) 2019/790 du Parlement Européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, *J.O.U.E.*, L130, 17 mai 2019.

l'insécurité juridique et à améliorer, faciliter, encourager le fonctionnement du marché numérique unique⁹¹.

La Directive DAMUN prévoit une série de droits protégeant les auteurs et artistes-interprètes. Dans les yeux du législateur européen⁹², ces derniers se trouvent souvent dans une position contractuelle désavantageuse lorsqu'ils concèdent une licence ou transfèrent leurs droits exclusifs, y compris via leurs propres sociétés, aux fins de l'exploitation en contrepartie d'une rémunération. De manière générale, les créateurs manquent souvent de la puissance de négociation nécessaire pour garantir des conditions contractuelles équitables face à des entités plus puissantes et mieux structurées, telles que les labels. Par conséquent, parce qu'ils ont ce statut de partie plus « faible » au contrat, ils doivent bénéficier d'une protection prévue par la loi, afin de corriger tout déséquilibre de pouvoir contractuel.

Le Chapitre 3 du Titre 4 de la Directive DAMUN, intitulé « Juste rémunération des auteurs et des artistes-interprètes ou exécutants dans le cadre des contrats d'exploitation », rassemble une série de dispositions qui concernent la question de la justesse de la rémunération des auteurs et des interprètes ou exécutants. Le législateur européen a consacré un droit à une rémunération appropriée et proportionnelle (article 18) et une obligation de transparence (article 19). Il prévoit également un mécanisme d'adaptation des contrats (article 20), un mécanisme de règlement des différends (article 21), ainsi qu'un droit de révocation (article 22). Enfin, il interdit les dérogations contractuelles spécifiques, rendant ainsi impératives certaines dispositions telles que les articles 19, 20 et 21 (article 23).

Ce chapitre vise le cadre des contrats d'exploitation, c'est-à-dire la relation contractuelle existante entre les auteurs ou interprètes et leurs cocontractants qui exploitent une œuvre, les labels sont donc concernés. Les tiers tels que Spotify ne sont ainsi pas directement visés par ces dispositions - avec une exception en ce qui concerne l'obligation de transparence (article 19). En effet, cette dernière peut être invoquée vis-à-vis d'un sous-licencié, lorsque la partie cocontractante ne détient pas toutes les informations nécessaires à la satisfaction de transparence.

Ces dispositions, transposées dans la loi belge du 19 juin 2022, sont développées dans la section suivante.

⁹¹ Considérants 1, 2 et 3 de la Directive 2019/790 DAMUN

⁹² Considérant 72 de la Directive 2019/790 DAMUN

Section 2. La transposition en droit belge d'une série de dispositions protégeant la rémunération de l'auteur et de l'interprète qui a signé un contrat d'exploitation

Portée par le ministre fédéral de l'Economie Pierre Yves Dermagne (PS), la loi belge du 19 juin 2022, qui s'inscrit donc dans la mise en œuvre de la Directive DAMUN, insère de nouveaux articles dans le Code de droit économique belge. Elle est le résultat d'un processus législatif visant à adapter le droit national aux évolutions technologiques et aux nouveaux défis rencontrés par les titulaires de droits, acteurs du secteur culturel et créatif. L'objectif, entre autres, est de répondre aux préoccupations croissantes concernant la diffusion numérique et la gestion des droits, dans un contexte où les plateformes de streaming jouent un rôle central dans la distribution et l'accès aux œuvres musicales.

Sous-section 1. Un droit à une rémunération proportionnelle et appropriée

Les articles XI.167/1⁹³ – dans le chef des auteurs – et XI.205/1⁹⁴ – dans le chef des artistes-interprètes - disposent que, lorsqu'un auteur ou interprète a cédé ou donné sous licence ses droits exclusifs pour l'exploitation de ses œuvres dans le cadre d'une convention d'exploitation, il conserve le droit impératif de percevoir une rémunération appropriée et proportionnelle.

Ces deux articles sont la transposition du premier alinéa de l'article 18 de la Directive DAMUN. Le deuxième alinéa précise que, pour mettre en œuvre cette rémunération, les États membres sont libres de recourir à différents mécanismes. Mais ils doivent veiller à ce que ces mécanismes respectent le principe de liberté contractuelle ainsi que le juste équilibre des droits et des intérêts.

Il est important de distinguer deux situations différentes : une rémunération faible due à la dynamique du marché compétitif, d'une rémunération faible due à un manque de justesse et de proportionnalité. Dans un marché compétitif, la rémunération des auteurs ou interprètes peut être faible, simplement parce qu'ils ne parviennent pas à se démarquer et à attirer suffisamment de consommateurs. C'est en quelque sorte la logique compétitive du marché : ceux dont la musique est *streamée*, parce qu'ils ont réussi par divers moyens – et avec une part de chance - à s'attirer l'attention des utilisateurs, génèrent plus de revenus que ceux qui ont du mal à trouver un public et donc à gagner de l'argent. Cette situation est une conséquence naturelle de la compétitivité et des préférences des consommateurs. Cependant, une rémunération faible peut également être le résultat d'une absence de juste rémunération, appropriée et proportionnelle à l'exploitation de l'œuvre et de la performance. Cela signifie que, même si un auteur ou interprète réussit à attirer un public et à générer des revenus, il se

⁹³ Art. XI.167/1, C.D.E.

⁹⁴ Art. XI.205/1, C.D.E.

peut qu'il ne reçoive pas une part juste, appropriée, proportionnelle de revenus générés par l'exploitation. Dans ce cas, le problème ne repose pas sur le constat que l'auteur ou l'artiste ne réussit pas dans un marché compétitif, mais plutôt qu'il n'est pas correctement rémunéré pour son travail et sa contribution.

Par le biais de cet article 18, l'objectif pour le législateur européen est de garantir aux auteurs et interprètes le bénéfice des fruits de l'exploitation de leurs œuvres. Cependant, cet article a fait couler beaucoup d'encre.

Des mots, des maux⁹⁵... Les mots ont un sens et, sur le plan sémantique, l'interprétation de cet article 18 de la Directive DAMUN reste sujette à diverses interprétations, ce qui pose problème. En effet, cette incertitude quant à la manière dont la rémunération doit être évaluée et déterminée implique des difficultés d'application de ce droit.

Selon saint Thomas d'Aquin, le juste prix doit respecter à la fois la justice distributive et la justice commutative. De ce fait, le prix ne doit pas seulement être raisonnablement avantageux pour les parties concernées, mais il doit également tenir compte du bien commun. Le juste prix est donc un prix équitable, qui bénéficie à tous. Comment, dès lors, assurer un juste prix dans le cadre du droit de la propriété artistique ?⁹⁶ Que doit-on entendre par les termes "appropriée" et "proportionnelle" ?

Une rémunération appropriée

Le terme "approprié" véhicule une connotation positive, ce qui est adéquat et adapté à la situation, au contexte⁹⁷. La Directive fait référence au terme "approprié" à trente-et-une reprises, cette observation met en lumière le succès de cette notion et de l'importance qui y est accordée.

La notion de rémunération appropriée, comme invoquée par la Directive, revêt une importance particulière dans le domaine du droit d'auteur et des droits voisins. Elle vise à garantir que les auteurs et les interprètes reçoivent une compensation équitable pour l'exploitation de leurs œuvres et de leurs prestations.

Le considérant 73 de la Directive DAMUN précise que « la rémunération des auteurs et interprètes ou exécutants devrait être appropriée et proportionnelle à la valeur économique réelle ou potentielle des droits octroyés sous licence ou transférés, compte tenu de la contribution de l'auteur ou de l'interprète ou exécutant à l'ensemble de l'œuvre ou autre objet protégé et de toutes les autres circonstances de l'espèce, telles que les pratiques de marché ou l'exploitation réelle de l'œuvre. [...]

⁹⁵ A., BENSAMOUN, « La rémunération proportionnée et appropriée des auteurs et artistes-interprètes : des mots et des maux... », *Légipresse*, n°69, 2023, p. 20.

⁹⁶ A., BENSAMOUN, *ibid.*, p. 19

⁹⁷ A., BENSAMOUN, *ibid.*, p. 23.

Les États membres devraient être libres de mettre en œuvre le principe de rémunération appropriée et proportionnelle en recourant à divers mécanismes existants ou nouvellement introduits, qui pourraient inclure la négociation collective et d'autres mécanismes, pour autant que de tels mécanismes soient conformes au droit de l'Union applicable »⁹⁸.

Ce considérant démontre que le législateur européen a adopté une approche pragmatique, recommandant une évaluation des critères *in concreto*, ce qui implique aussi un certain degré de subjectivité⁹⁹. La détermination de la justesse de la rémunération n'est donc pas simplement un calcul mathématique, mais elle est évaluée en tenant compte de l'importance tant quantitative que qualitative de la contribution, par exemple la notoriété de l'artiste.

L'un des principaux critères pour déterminer cette rémunération est donc la valeur économique réelle ou potentielle des droits. Il faut donc estimer non seulement la valeur actuelle de l'œuvre ou de la prestation, mais aussi son potentiel futur en termes de succès commercial. Le problème étant que cette évaluation peut être complexe, car elle nécessite souvent des prévisions sur l'avenir, par nature souvent incertain, particulièrement dans le domaine de l'industrie musicale.

En outre, la hauteur de la contribution de l'auteur ou de l'artiste à l'œuvre ou à la prestation doit être prise en compte. Mais la question se pose alors de savoir si la contribution d'un auteur doit être évaluée quantitativement - par exemple en termes de nombre de mots écrits ou d'heures de performance - ou qualitativement – c'est-à-dire en s'appuyant sur des critères beaucoup plus subjectifs? Par exemple, faudrait-il prendre en compte la renommée de l'auteur, et accorder une rémunération plus élevée à un écrivain célèbre par rapport à un auteur moins connu ? Doit également être considérée l'exploitation réelle de l'œuvre. Si une œuvre est largement diffusée et exploitée, cela pourrait justifier une rémunération plus élevée pour l'auteur ou l'artiste.

Il apparaît que cette notion est complexe et multifactorielle, et son évaluation semble dépendre d'une variété de critères.

Une rémunération proportionnelle

L'examen de la notion de rémunération proportionnelle soulève différents questionnements, notamment de traduction. En effet, tandis que la version originale de la Directive, en anglais, porte sur une « *proportionate remuneration* » (donc « proportionnée »), la traduction française parle de « rémunération proportionnelle ». Aucune version linguistique de la Directive ne prévaut sur une

⁹⁸ Considérant 73 de la Directive 2019/790 DAMUN

⁹⁹ A., BENSAMOUN, *ibid.*, p. 24.

autre, mais cette nuance sémantique entre les termes « proportionnée » et « proportionnelle » soulève des interrogations quant à la volonté réelle du législateur européen.

En effet, une rémunération « proportionnée » correspond à un équilibre raisonnable entre deux valeurs, sans nécessairement être directement corrélée à l'exploitation. Elle peut être déterminée en prenant en compte divers facteurs, tels que la valeur intrinsèque du droit, la renommée de l'auteur ou encore l'importance de sa contribution à l'œuvre. Autrement dit, certains auteurs considèrent qu'une rémunération proportionnée est synonyme d'une rémunération appropriée. Cette double référence, dans la version anglaise de la Directive, aux termes « appropriée » et « proportionnée » pourrait être interprétée comme un simple pléonasme¹⁰⁰.

En revanche, lorsque l'on parle de rémunération « proportionnelle », cela implique que ladite rémunération doit être en rapport avec quelque chose de précis, tel que les revenus générés par l'exploitation.

Une rémunération proportionnelle n'est pas forcément systématiquement avantageuse pour l'artiste. Par exemple, une rémunération proportionnelle fixée à un maigre 1 % des recettes de l'exploitation pourrait être insuffisante pour rétribuer justement l'auteur ou l'artiste. En outre, une rémunération peut être proportionnée sans pour autant être proportionnelle. Imaginons un auteur bénéficiant d'un forfait avantageux, bien plus lucratif que ce que pourrait offrir une rémunération proportionnelle pour une œuvre de faible succès. La rémunération pourrait dans ce cas-là être considérée comme proportionnée à la valeur de son travail, et donc plus avantageuse qu'une rémunération proportionnelle au faible pourcentage de recettes.

Enfin, ces considérations ne doivent pas ignorer le fait que les auteurs et interprètes ne supportent généralement pas les risques financiers liés à la production et à l'exploitation de leurs œuvres et prestations. Ces risques sont habituellement assumés par les producteurs et éditeurs, cela doit nécessairement être pris en compte lors de l'évaluation de ce qui constitue une rémunération appropriée et proportionnelle¹⁰¹. L'article 18 exige des États membres qu'ils prennent en considération l'« équilibre des droits et intérêts ». Cette notion, largement présente dans le domaine contemporain du droit d'auteur, révèle que les principes liés à la rémunération ne visent pas uniquement à défendre les intérêts de l'auteur et de l'interprète, mais doivent respecter les droits des

¹⁰⁰ A., BENSAMOUN, *ibid.*, p. 22.

¹⁰¹ R., XALABARDER, "The principle of appropriate and proportionate remuneration for authors and performers in art.18 copyright in the digital single market directive. Statutory residual remuneration rights for its effective national implementation", disponible sur <https://indret.com/>, 2020, p. 16.

autres parties prenantes au contrat d'exploitation. Cela renforce la complexité de la détermination d'une rémunération juste.

En conclusion, une rémunération idéale doit ainsi être appropriée, proportionnelle ou proportionnée, et cela dans le respect de la liberté contractuelle et des droits et intérêts des autres parties contractuelles. Elle devrait permettre à l'auteur et l'interprète de recevoir une juste rétribution en fonction de la valeur qu'il a apportée à l'œuvre musicale, tout en permettant à l'exploitant de rentabiliser son investissement et de soutenir de nouvelles créations.

Sous-section 2. Un mécanisme de révision des contrats

Des contrats d'exploitation qui semblent garantir une rémunération assez juste au départ peuvent devenir injustes avec le temps, s'ils ne prennent pas en compte le succès futur, peut-être inattendu de l'œuvre, imprévisible lors de la signature du contrat¹⁰².

Dans le cas où l'exploitation de l'œuvre rencontre le succès, un mécanisme impératif d'adaptation de contrat d'exploitation a été prévu. Ce mécanisme assure aux auteurs - article XI.167/3¹⁰³ - et aux interprètes - article XI.205/3¹⁰⁴ - la possibilité de réviser la rémunération initialement convenue avec leurs cocontractants, c'est-à-dire avec le cessionnaire ou le preneur de licence. Cela signifie que le musicien peut réclamer une rémunération supplémentaire appropriée et juste, si cette rémunération s'avère exagérément faible par rapport aux recettes générées par l'exploitation de l'œuvre. Ce mécanisme peut donc être activé lorsque la valeur économique de l'exploitation des droits d'auteurs ou interprètes est considérablement plus élevée que l'estimation initiale.

Sous-section 3. Une obligation de transparence

Si les auteurs et artistes ont droit à une rémunération appropriée et proportionnée, comment sauront-ils si leurs contrats d'exploitation avec les cessionnaires génèrent des avantages sur lesquels ils ont un droit de révision de rémunération ? La mise en œuvre du principe d'une rémunération appropriée et proportionnelle appelle donc à une dissolution de toute opacité¹⁰⁵. Aux articles XI.167/2¹⁰⁶ - pour les auteurs - et XI.205/2¹⁰⁷ - pour les artistes-interprètes - est transposée une obligation impérative de transparence.

En cas de cession des droits d'auteur ou de droits voisins dans le cadre d'un contrat d'exploitation, le cessionnaire ou le preneur de licence doit fournir à l'auteur ou à l'interprète des informations qui sont

¹⁰² J., GINSBURG, *Reforming Intellectual Property*, Northampton, Edward Elgar, 2023, p. 161.

¹⁰³ Art. XI.167/3, C.D.E.

¹⁰⁴ Art. XI.205/3, C.D.E.

¹⁰⁵ J., GINSBURG, *op. cit.*, p. 164.

¹⁰⁶ Art. XI.167/2, C.D.E.

¹⁰⁷ Art. XI.205/2, C.D.E.

"actualisées, pertinentes et complètes" sur l'exploitation de ses œuvres ou prestations, telles que l'ensemble des recettes générées par l'exploitation. Cette obligation impérative, nonobstant toute stipulation contraire des parties, s'applique dans tous les secteurs couverts par un contrat d'exploitation. Si l'auteur ou l'interprète a besoin de ces informations pour exercer son droit à une rémunération appropriée et qu'il en fait la demande, elles devront lui être fournies, endéans un délai raisonnable, et au minimum une fois par an.

Toutefois, cette obligation de transparence ne s'applique pas toujours, elle peut être allégée dans des cas justifiés. En cas de charge administrative disproportionnée par rapport aux recettes générées par l'exploitation de l'œuvre, la transparence est limitée aux informations raisonnablement attendues dans le secteur concerné. En outre, si la contribution de l'auteur ou de l'interprète n'est pas "significative" par rapport à l'ensemble de l'œuvre, l'obligation n'est pas due.

Concernant le streaming musical, lorsqu'un auteur ou un artiste-interprète signe un contrat d'exploitation avec un label, qui loue ensuite ces droits à un tiers, tel que Spotify, il peut arriver que le label ne possède pas toutes les informations nécessaires sur l'exploitation de l'œuvre. Si l'auteur ou l'artiste souhaite obtenir des informations transparentes sur la manière dont Spotify exploite ses droits sur son œuvre, il a le droit de les demander soit directement à Spotify - le tiers - soit au label à qui l'artiste a initialement cédé ou loué ses droits. Si l'artiste envoie la demande au label, le label doit transmettre cette demande à Spotify.

Sous-section 4. Un droit à révocation

Aux articles XI.167/4¹⁰⁸ - pour les auteurs - et XI.205/4¹⁰⁹ - pour les artistes-interprètes - est transposé un droit à révocation. Dans le cadre d'un contrat d'exploitation, le cessionnaire ou le preneur de licence est tenu d'exploiter ces droits dans un délai convenu par les parties. Si la convention ne fixe pas de délai, celui-ci est alors déterminé selon les usages honnêtes de la profession, selon le type d'œuvre concernée. Les auteurs et les interprètes peuvent donc révoquer la cession ou la licence exclusive de leurs droits, dans les cas où leur œuvre n'est pas exploitée, dans un délai convenu ou non, qui doit être conforme aux usages honnêtes de la profession.

Cependant, ce droit à révocation ne s'applique pas dans certains cas, notamment si l'absence d'exploitation des droits est principalement due à des circonstances que l'auteur ou l'artiste peut raisonnablement résoudre. Si l'œuvre ou la prestation implique plusieurs auteurs ou artistes-interprètes, et que la contribution de l'auteur souhaitant exercer le droit de révocation est d'importance

¹⁰⁸ Art. XI.167/4, C.D.E.

¹⁰⁹ Art. XI.205/4, C.D.E.

relative, et que l'application du mécanisme de révocation nuirait aux contributions et aux intérêts légitimes de tous les auteurs et artistes-interprètes concernés, la révocation serait abusive.

Sous-Section 5. Un droit incessible à rémunération, auquel il ne peut être renoncé, soumis à la gestion collective obligatoire

En Belgique, les avant-projets de transposition de la Directive 2019/790 du 17 avril 2019 semblaient initialement effectuer une reprise littérale du texte européen. Cette approche reflétait la prudence habituelle observée par la plupart des législateurs nationaux, qui, par souci de précaution, évitent généralement de s'éloigner significativement du texte littéral de la Directive. Cette attitude « passive » vise à, d'une part, ne pas s'exposer à une éventuelle condamnation d'une transposition incorrecte ou insuffisante, d'autre part à éviter de devoir fournir une clarification unilatérale de dispositions européennes souvent complexes ou mal définies¹¹⁰.

Le législateur belge, dans son approche des droits susmentionnés au Chapitre 3, Titre 4, de la Directive DAMUN, s'est donc plutôt aligné sur le texte de la Directive européenne. Toutefois, concernant la transposition de l'article 18, le législateur belge s'est écarté de cette trajectoire. Non sans certaines surprises¹¹¹, il a pris l'initiative d'aller au-delà du contenu littéral de ce texte européen, notamment en insérant un article XI.228/11 dans le Code de droit économique, par l'article 62 de la loi du 19 juin 2022.

« §1er. Lorsqu'un auteur ou un artiste-interprète ou exécutant d'une œuvre sonore ou audiovisuelle a cédé ou donné sous licence son droit d'autoriser ou d'interdire la communication au public, en ce compris la mise à disposition du public, par un prestataire de services de la société de l'information visé à l'article XI.228/10, à un producteur ou à un éditeur, il conserve le droit d'obtenir une rémunération au titre de la communication au public par un prestataire de services de la société de l'information, visé à l'article XI.228/10.

§ 2. Le droit à rémunération visé au paragraphe 1er, est incessible et ne peut pas faire l'objet d'une renonciation de la part des auteurs ou artistes-interprètes ou exécutants.

§ 3. En l'absence de convention collective applicable, telle que définie à l'article XI.167/5, la gestion du droit à rémunération des auteurs d'une œuvre sonore ou audiovisuelle visé au paragraphe 1er, ne peut être exercée que par des sociétés de gestion et/ou des organismes de gestion collective représentant les auteurs.

¹¹⁰ F. GOTZEN, «L'approche belge de la rémunération directe des auteurs et des artistes dans les cas de transmissions par plateformes numériques», *RIDA*, 2023, , n° 276, p. 52 et 53.

¹¹¹ F. GOTZEN, *ibid.*, p. 53.

En l'absence de convention collective applicable, telle que définie à l'article XI.205/5, la gestion du droit à rémunération des artistes-interprètes ou exécutants d'une œuvre sonore ou audiovisuelle visé au paragraphe 1er, ne peut être exercée que par des sociétés de gestion et/ou des organismes de gestion collective représentant des artistes-interprètes ou exécutants.

§ 4. Les dispositions des paragraphes 1er à 3 sont impératives.»¹¹²

Cet article impératif signifie que, dans le cadre d'un contrat d'exploitation - moyennant rémunération - entre un producteur et un auteur ou un artiste-interprète, si ces derniers cèdent ou transfèrent leurs droits exclusifs de communication au public, en ce compris la mise à la disposition du public par un prestataire de services de la société de l'information, ils conservent un droit incessible à recevoir une rémunération pour cette communication. Spotify, et les autres plateformes de streaming musical, sont concernées car ce sont des prestataires de services de la société de l'information.¹¹³

En l'absence de convention collective, cette rémunération doit alors être gérée par des sociétés de gestion collective représentant les auteurs et artistes-interprètes. À ce jour, en août 2024, aucune convention collective n'est en discussion.¹¹⁴

Le droit consacré par l'article XI.228/11 est dit résiduel, car il « survit » au transfert d'un droit exclusif, celui de communication au public¹¹⁵. Il est susceptible d'être exercé contre le licencié du producteur cocontractant, là où a lieu l'exploitation de streaming musical par exemple¹¹⁶. L'objectif affiché du législateur belge, par l'introduction de ce droit, est de restaurer l'équilibre entre les services de streaming et les créateurs, en s'assurant que les auteurs et artistes reçoivent une compensation appropriée pour la diffusion et l'exploitation de leurs œuvres sur ces plateformes, en rétablissant un juste équilibre entre les parties impliquées¹¹⁷.

Initialement, le législateur belge discutait l'introduction d'un tel droit résiduel uniquement dans le cadre d'une communication au public par un prestataire de partage de contenu en ligne, comme par exemple Facebook et YouTube, transposé à l'article XI.228/4 du Code de droit économique. Mais le législateur a décidé d'étendre le système aux plateformes de streaming, telles que Spotify et Netflix, à l'article XI.228/11. Pourquoi cet ajout ? Le rapport présenté par la commission de l'économie, de la protection des consommateurs et de l'agenda numérique de la Chambre des représentants révèle

¹¹² Art. XI 228/11, C.D.E.

¹¹³ F. GOTZEN, *ibid.*, p. 68.

¹¹⁴ Annexe, p.11.

¹¹⁵ R., XALABARDER, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁶ B., VANBRABANT, « La rémunération des auteurs et des artistes-interprètes en Belgique : l'inexorable ascension des droits à rémunération incessibles », *Légipresse*, n°69, 2023, p. 112.

¹¹⁷ Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, *Doc. parl.*, Ch. repr., 2021-2022, n°2608/005, p. 5.

que cet article XI.228/11 résulte d'un intense lobbying en sa faveur. En effet, une quinzaine d'avis écrits avaient été soumis à cette commission par des sociétés de gestion collective ainsi que diverses associations professionnelles d'auteurs et d'artistes¹¹⁸.

Concernant la question de la justesse de la rémunération des musiciens belges dont la musique est *streamée*, l'intégration de cette disposition en droit national revêt une importance significative en la matière. En plus d'être un sujet dans l'air du temps, la négociation et la défense d'une juste rémunération par le biais de démarches collectives illustrent un changement profond et significatif dans le domaine du droit de la propriété littéraire et artistique¹¹⁹. Ce phénomène s'accompagne de problématiques juridiques plutôt nouvelles.

Entre enthousiasme et protestations, l'article XI.228/11 fait l'objet de débats entre les différents acteurs de l'industrie musicale.

Chapitre 2. Un droit incessible à rémunération géré collectivement en Belgique : une solution ou une erreur ?

Section 1. L'objet d'un recours en annulation

En Belgique, la Cour constitutionnelle est la gardienne du respect des droits fondamentaux, elle joue un rôle de régulatrice des décisions du législateur belge. En effet, dans un délai de six mois suivant leur adoption, les lois et décrets peuvent être contestés par voie d'annulation devant la Cour constitutionnelle.

La Cour constitutionnelle belge n'a pas pour rôle de veiller à la correcte transposition des directives européennes. Les recours ne sont donc recevables que s'ils sont accompagnés d'une violation d'une liberté fondamentale reconnue par la Constitution, par la Convention européenne des droits de l'homme et des libertés fondamentales ou par la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne¹²⁰.

Cinq recours ont été introduits contre les articles 54 et 62 de la loi du 19 juin 2022, qui ont respectivement introduit dans le Code de droit économique l'article XI.228/4¹²¹ et les articles XI.228/10 et XI.228/11. Parmi les requérants, des géants tels que Google, Meta, Spotify ou encore

¹¹⁸ B., VANBRABANT, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁹ F., SIIRIAINEN, « La négociation et la défense de la rémunération appropriée par la voie collective », *Légipresse*, n°69, 2023, p. 39.

¹²⁰ X, « Compétences de la Cour constitutionnelle », disponible sur <https://www.const-court.be/>, *s.d.*, consulté le 20 avril 2024.

¹²¹ L'article XI. 228/4 C.D.E prévoit le même mécanisme que l'article XI. 228/11. L'article XI. 228/4 octroie aux auteurs et aux artistes-interprètes un nouveau droit incessible, auquel il ne peut être renoncé, et géré collectivement, à une rémunération supplémentaire de la part des prestataires de services de partage de contenus en ligne.

Universal sollicitent principalement l'annulation des dispositions contestées et, à titre subsidiaire, souhaiteraient que la Cour constitutionnelle pose des questions préjudicielles à la Cour de justice de l'Union européenne concernant la légalité de ces articles. Il ne serait pas surprenant que les différents recours judiciaires nationaux vis-à-vis de cette disposition résultent en questions préjudicielles devant la Cour de justice de l'Union européenne. Anticiper les conclusions que pourrait tirer ladite Cour demeure complexe.

Section 2. Les divers angles d'argumentation à considérer

Sous-section 1. La compatibilité avec la Constitution belge

Se pose la question de l'inconstitutionnalité de cet article XI 228/11, sur base des principes d'égalité et de non-discrimination établis par les articles 10 et 11 de la Constitution belge. Ces deux articles garantissent que tous les Belges soient égaux devant la loi et que la jouissance des droits et libertés soit assurée sans discrimination.

Sur base de l'examen d'inconstitutionnalité de ces articles 10 et 11, il faudrait démontrer que ce droit résiduel géré collectivement introduit une discrimination injustifiée, qu'il ne traite pas tous les citoyens de manière égale. Cet examen se décline en cinq conditions cumulatives, selon la jurisprudence constante de la Cour constitutionnelle belge¹²².

Il faut vérifier si la distinction introduite par le législateur concerne des catégories de personnes, des situations et des relations qui sont suffisamment comparables entre elles. La distinction doit poursuivre un but légitime, tel que la protection des droits fondamentaux, la promotion de l'intérêt public ou la sécurité publique. Il est nécessaire d'évaluer si le critère utilisé pour effectuer la distinction peut être déterminé de manière objective, afin d'éviter tout arbitraire dans l'application de la loi. Il faut également juger de la pertinence de la distinction par rapport à l'objectif visé. Enfin, les mesures et les moyens choisis par le législateur pour réaliser l'objectif doivent être proportionnés à ce dernier, sans excéder ce qui est raisonnablement nécessaire pour atteindre cet objectif légitime.

Les divers arguments qui se trouvent dans cette section alimentent cet examen de constitutionnalité.

Sous-section 2. La compatibilité avec la volonté du législateur européen

§1. Spotify est un tiers au contrat d'exploitation

En 2022, une étude menée pour le gouvernement suédois a été publiée¹²³. Elle porte sur la question de la justesse des rémunérations dans l'industrie musicale, en particulier concernant les auteurs et

¹²² A. ALEN et K. MUYLLE, *Handboek van het Belgisch Staatsrecht*, Mechelen, Kluwer, 2011, p. 504-508.

¹²³ Réponse de Spotify à la consultation du rapport "An inalienable right to compensation ?", Ju2022/02173, disponible sur <https://www.regeringen.se/>, juillet 2022.

artistes face aux plateformes de streaming. Les conclusions de ce rapport soulignent que le problème des inégalités de rémunération pourrait provenir des contrats en amont, entre artistes et labels, plutôt que des plateformes elles-mêmes. Le rapport recommande une régulation de ces contrats-là pour remédier aux déséquilibres et estime qu'il n'existe pas de raisons suffisantes pour introduire un droit à indemnisation incessible dans le chef des auteurs et interprètes. Spotify a favorablement accueilli les conclusions de cette étude et, à cette occasion, a partagé son avis sur la question.

Spotify précise qu'elle n'exerce aucun contrôle sur la manière dont les paiements qu'elle effectue sont distribués par les labels, ni sur la façon dont ces paiements sont ensuite alloués aux différents titulaires de droits. De plus, Spotify n'a pas connaissance des termes des licences négociées entre les labels et les artistes-interprètes¹²⁴. Spotify soutient que si des déséquilibres de rémunération sur le marché sont avérés, leur origine se situe en amont, au début de la chaîne d'exploitation. Selon elle, accorder aux auteurs et interprètes le droit de réclamer une rémunération supplémentaire auprès des plateformes tierces ne résoudrait pas le problème. Spotify préconise plutôt que le législateur intervienne pour réguler et encadrer les relations contractuelles entre les labels et les artistes, afin de s'attaquer directement à la source du déséquilibre¹²⁵. Ces préoccupations ne concerneraient donc pas les fournisseurs de services de streaming, qui n'ont pas de relations contractuelles avec les personnes que la loi cherche à protéger, c'est-à-dire les auteurs et interprètes musiciens¹²⁶.

Par extension, en sa qualité de tiers au contrat, Spotify n'étant pas partie prenante au contrat d'exploitation entre l'artiste et le label, elle ne tomberait pas dans le champ d'application de l'exigence de rémunération appropriée et proportionnelle de l'Article 18 de la Directive DAMUN.

La Directive aurait-elle omis d'inclure les plateformes de streaming dans le processus garantissant un droit à une juste rémunération appropriée et proportionnelle, puisque le premier alinéa de l'article 18 ne vise que les contrats d'exploitation ? Cela signifie-t-il que seuls les partenaires contractuels liés à la convention d'exploitation, tels que les producteurs et les labels, seraient concernés par la volonté du législateur européen ?

Ce questionnement traduit l'importance de l'interprétation de l'article 18 de la Directive.

§2. La liberté d'application de l'article 18 de la Directive

La question en jeu concerne donc la portée de la disposition d'une Directive, l'article 18, appelant à garantir une juste rémunération appropriée et proportionnelle.

¹²⁴ Réponse de Spotify à la consultation du rapport "An inalienable right to compensation ?", Ju2022/02173, disponible sur <https://www.regeringen.se/>, juillet 2022, p. 5.

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 4.

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 11 et 12.

Contrairement à un règlement, dont les dispositions sont directement contraignantes et uniformes dans tous les États membres, une Directive présente une certaine flexibilité, en vertu du principe de subsidiarité. L'article 288 du Traité sur le Fonctionnement de l'Union européenne engage chaque État membre quant au résultat à atteindre, tout en leur laissant une marge d'appréciation quant aux modalités de transposition dans leur droit national. En effet, cette souplesse permet aux États membres d'adapter ces dispositions dans leurs ordres nationaux, c'est-à-dire qu'ils ont la liberté de choisir la forme et les moyens de cette transposition, ce qui leur confère une marge de manœuvre significative.

L'article 18 de la Directive se lit en deux niveaux.

D'une part, le premier paragraphe est un texte appelant tous les États membres à veiller à ce que, lorsque les auteurs et les interprètes ou exécutants octroient sous licence ou transfèrent leurs droits exclusifs pour l'exploitation de leurs œuvres ou autres objets protégés, ils aient le droit de percevoir une rémunération appropriée et proportionnelle. En réalité, bien que la traduction française utilise le verbe « veiller », ce passage est de caractère impératif pour les États membres. En effet, dans la version originale, non-traduite du texte en anglais, le verbe « *shall* » est employé. Il s'agit donc d'un devoir de rémunération qui est juste, adéquate, pour les cocontractants des auteurs ou des interprètes. Il contraint ainsi les États à veiller à ce que les producteurs rédigent des contrats contenant des dispositions justes pour toute exploitation des œuvres des auteurs et artistes.

D'autre part, le deuxième paragraphe précise qu'« aux fins de la mise en œuvre en droit national du principe énoncé au paragraphe 1, les États membres sont libres de recourir à différents mécanismes et tiennent compte du principe de la liberté contractuelle et d'un juste équilibre des droits et des intérêts ». Une liberté est donc laissée aux États membres « de recourir à différents mécanismes » afin de mettre en œuvre le principe de rémunération appropriée et proportionnelle. Ce paragraphe peut se lire dans le sens où le législateur européen donne une mission confiée aux États de mettre en place un système de rémunération juste, ce qui impliquerait, dans certains cas de figure tels que celui du streaming musical, des exploitants tiers au contrat. Cette rémunération directe auprès de tiers pourrait ainsi compenser certaines lacunes des contrats de production, répondant ainsi au souhait exprimé dans le paragraphe 2 de l'article 18¹²⁷.

Il semble donc qu'une réelle flexibilité est prévue par le législateur européen. Cette souplesse pourrait offrir un cadre juridique favorable à cette initiative de droit incessible à rémunération géré collectivement.

¹²⁷ F. GOTZEN, *op. cit.*, p. 73.

Selon Frank Gotzen, cet article 18 - que certains, de prime abord, pourraient qualifier de disposition vague – a l’allure d’une disposition programme, formulée de façon concise mais forte¹²⁸. Elle ne vise pas à imposer une solution spécifique. De par son caractère général, elle se veut applicable à un large éventail de solutions nationales.

§3. Les lettres de Thierry Breton

Des lettres de Thierry Breton, Commissaire européen au Marché intérieur, qui s’est exprimé pour la Commission Européenne, semblent soutenir cette piste. Selon Anastasia Chaidron, juriste chez PlayRight, concernant la transposition de l’article 18 de la Directive DSM et de la question de sa compatibilité avec un droit à rémunération in cessible géré collectivement, « à ce stade, la position officielle de la Commission européenne se retrouve dans les différentes réponses parlementaires du Commissaire Breton »¹²⁹. Ces lettres révèlent que, selon Thierry Breton, en principe, les États membres pourraient transposer l'article 18 en établissant un droit à rémunération in cessible, sous réserve de conformité au droit de l'Union européenne. Il a ajouté que les États pouvaient mettre en œuvre cette disposition par divers mécanismes, y compris la négociation collective, toujours dans le respect du droit de l’Union. Toute transposition de l’article 18 devrait garantir une rémunération appropriée et proportionnelle des auteurs et des interprètes, sans les priver de leur liberté de décider en premier lieu de l’octroi ou non d’une licence ou d’une cession de leurs droits. Dans une lettre de mars 2024, Thierry Breton a précisé que ces mécanismes peuvent garantir que le principe de l’article 18 s'applique tout au long de la chaîne de valeur, y compris lorsque les droits des artistes-interprètes et des auteurs sont sous-licenciés à des tiers, tels que les services de streaming musical¹³⁰.

Thierry Breton a expliqué que la Commission n'a pas encore effectué une évaluation juridique finale des mesures de mise en œuvre par les États membres, considérant que le processus est encore en cours et qu'environ la moitié des États membres n’a pas encore transposé la Directive DAMUN dans leur droit national. Par conséquent, la Commission n’est pas encore en mesure d’émettre une opinion sur les mises en œuvre nationales individuelles de la nouvelle Directive sur le droit d'auteur.

¹²⁸ F. GOTZEN, *op. cit.*, p. 74.

¹²⁹ Annexe, p. 11.

¹³⁰ Réponse de Mr. Thierry Breton au nom de la Commission européenne, E-002618/2021, disponible sur <https://www.europarl.europa.eu/>, 17 août 2021. Réponse de Mr. Thierry Breton au nom de la Commission européenne, E-001255/2022, disponible sur <https://www.europarl.europa.eu/>, 20 juillet 2022. Réponse de Mr. Thierry Breton au nom de la Commission européenne, E-002663/2022, disponible sur <https://www.europarl.europa.eu/>, 18 octobre 2022. Réponse de Mr. Thierry Breton au nom de la Commission européenne, E-000066/2024, disponible sur <https://www.europarl.europa.eu/>, 5 mars 2024.

§4. La résolution du Parlement européen

En outre, l'instauration d'un droit à rémunération incessible pourrait être une réponse adéquate aux préoccupations exprimées par le Parlement européen dans sa résolution du 20 octobre 2021 sur la situation des artistes et la revitalisation culturelle dans l'UE. Dans cette résolution, le Parlement convie les États membres à transposer la Directive (UE) 2019/790 sur les droits d'auteur dans le marché unique numérique en mettant l'accent sur la protection des auteurs et interprètes, et sur l'importance d'une rémunération juste, appropriée et proportionnelle. Le Parlement y regrette le faible nombre d'États membres ayant utilisé l'article 18 comme tremplin pour mettre en place des mécanismes de rémunération appropriée et proportionnelle, exhortant les États à y remédier¹³¹. En outre, à l'occasion de cette résolution, le Parlement a invité la Commission à évaluer l'impact des plateformes de diffusion en continu en Europe et à prendre des mesures concrètes pour garantir une distribution équitable des revenus à tous les créateurs, artistes et titulaires de droits¹³².

§5. Le démembrement d'un droit

Enfin, par cet article XI.228/11, le législateur belge a appliqué la technique du démembrement d'un droit, permettant dans ce cas-ci de distinguer le droit d'autoriser l'exploitation d'une œuvre de celui de réclamer une rémunération pour cette exploitation. Cette technique n'est pas isolée, elle est déjà familière au droit européen, elle est en effet intégrée à l'acquis communautaire depuis 1992, dans le domaine du droit de location et de prêt ainsi que dans les droits voisins du droit d'auteur¹³³. Ce précédent prouve que la technique du démembrement n'est a priori pas incompatible avec le droit européen.

Sous-section 3. Le pouvoir de négociation des sociétés de gestion collective

Pour être certain de renforcer la position des artistes dans les négociations avec les plateformes, le législateur a complété ce droit résiduel par l'obligation de négocier avec une société de gestion collective, qui agit comme un représentant collectif des intérêts des auteurs et artistes.

L'IAO est une fédération qui regroupe différentes associations nationales dont l'objectif est de défendre les droits des artistes. Elle travaille à protéger et promouvoir leurs intérêts à un niveau international. Une étude commandée en 2022 par l'IAO, menée auprès de 200 musiciens professionnels en Europe, démontre que 70 % d'entre eux estiment qu'en plus de leurs redevances

¹³¹ Résolution du Parlement européen sur la situation des artistes et la reprise culturelle dans l'UE, 2020/2261(INI), 20 octobre 2021, points 13 à 15.

¹³² *Ibid.*, points 18 à 22.

¹³³ F. GOTZEN, *op. cit.*, p. 75.

habituelles provenant du streaming, une redevance obligatoire collectée et distribuée par les sociétés de gestion serait soit quelque peu, soit extrêmement importante¹³⁴.

Selon une étude du Groupement Européen des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs (GESAC), les sociétés de gestion collective sont les partenaires naturels des créateurs, elles jouent un rôle crucial dans la gestion de leurs droits, l'exactitude des informations qu'ils reçoivent, le contrôle de l'accès équitable au marché et de la justesse de leur rémunération¹³⁵.

Un rapport français de 2020¹³⁶ souligne également un aspect souvent négligé par les juristes, à savoir la dimension psychologique de la relation entre artiste et producteur. Il semble que le déséquilibre ne résulte pas seulement de la dépendance économique évidente des musiciens vis-à-vis des plus gros acteurs du marché, mais aussi de la nature particulière du lien entre l'artiste et un label. Ce lien est souvent empreint d'affect, décrit parfois même une forme « d'emprise symbolique », ce qui peut faire obstacle à la négociation d'une juste rémunération. Selon Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, « en raison de son importance sur le plan de la reconnaissance symbolique, cette relation enchantée, fondée sur une affinité élective, repose sur la dénégation de la dimension économique de l'échange »¹³⁷. C'est pourquoi laisser aux sociétés de gestion collective l'aspect de la rémunération permettrait aux auteurs et interprètes de bénéficier d'une négociation en leur nom, leur donnant théoriquement plus de poids et créant une distance « affective » avec leurs partenaires contractuels¹³⁸.

Lorsqu'un État confère à une entité ou à un groupe d'entités le droit exclusif de gérer certains aspects d'un marché ou d'une industrie, il est question d'un monopole légal. Cette position n'est pas absolue et souveraine, puisqu'en Belgique, les sociétés de gestion collective en position de monopole sont contrôlées par le Service de contrôle des sociétés de gestion de droits d'auteur et de droits voisins, qui fait partie du Service public fédéral Économie. Elles sont soumises à une série d'obligations afin d'assurer une gestion transparente et équitable des droits d'auteur et voisins¹³⁹. Cette surveillance permet de parer à un éventuel abus de position monopolistique.

Un passage obligé par la gestion collective de droits serait-il paradoxalement contraire au principe de liberté contractuelle des artistes-interprètes ? En effet, bien que la gestion collective présente des avantages indéniables, ses membres pourraient imposer des stipulations à l'ensemble du secteur, sans être forcément « particulièrement respectueux de la liberté contractuelle des auteurs eux-mêmes

¹³⁴ D., JOHANSSON, *op. cit.*, p. 24

¹³⁵ E., LEGRAND, *op.cit.*, p. 6 et 9.

¹³⁶ B., Racine, « L'auteur et l'acte de création », disponible sur www.culture.gouv.fr, janvier 2020, p. 33 et 34.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁹ F.A.Q. du Service de contrôle des sociétés de gestion de droits d'auteur et de droits voisins, disponible sur <https://economie.fgov.be/>, s.d., consulté le 18 juin 2024.

puisque leurs stipulations vont s'imposer à eux, qu'ils le veulent ou non»¹⁴⁰. Cette obligation de recourir à des sociétés de gestion collective pourrait restreindre leur autonomie et leur capacité à conclure des accords personnalisés, répondant à leurs besoins spécifiques.

Leslie Leoni, élue du parti socialiste, affirme que le droit de négociier de l'artiste perd toute signification, est vide de sens, lorsque le rapport de force entre les parties est à ce point déséquilibré¹⁴¹. La disproportion est extrême, quel poids de négociation peut avoir un artiste face Warner Bros Discovery, Sony, Universal ou encore Spotify, qui génèrent chacun annuellement des milliards de dollars ?

En outre, André Françon¹⁴² souligne que la liberté contractuelle des auteurs est une « liberté surveillée ». En effet, l'objectif est de protéger l'auteur, présumé partie faible du contrat, mais aussi à le protéger contre lui-même. En d'autres termes, il convient de respecter la liberté contractuelle des auteurs et des artistes, comme le stipule l'article 18, tout en la conciliant avec le considérant 72, qui met en avant la nécessité de protéger et donc d'encadrer cette liberté.

Christian Martin nous explique également que, si le législateur belge s'était contenté de transposer tel quel l'article 18 de la Directive dans la loi, la situation n'aurait pas évolué. En effet, un interprète ou un auteur, pour faire valoir ce droit à rémunération en justice, serait confronté à des frais élevés et à des délais considérables. Bien que les auteurs et artistes de renom pourraient individuellement faire pression et réclamer une rémunération adéquate, cette situation n'est pas représentative de la plupart des cas. En pratique, peu de musiciens entreprendraient une telle démarche, intenter une action judiciaire pour ce motif est coûteux et doit réellement en valoir la peine. En outre, les interprètes qui souhaiteraient faire valoir cet article 18 en justice se mettraient potentiellement à dos l'industrie. Des artistes tels que Taylor Swift peuvent se le permettre, mais ce n'est pas le cas ici en Belgique. Si un artiste décidait d'attaquer un label tel qu'Universal, sa carrière serait compromise¹⁴³.

Spotify a notamment souligné dans la consultation de 2022 qu'un mécanisme de révision des contrats est déjà prévu par la directive DAMUN et qu'il paraît contradictoire de le combiner avec une obligation de rémunération supplémentaire dans le chef des plateformes de streaming¹⁴⁴. En effet, ce

¹⁴⁰ C. CARON, et P.-Y. GAUTIER, *Le droit contractuel des auteurs et des artistes-interprètes après la directive du 17 avril 2019*, actes du colloque organisé à Paris le 24 septembre 2021 par l'Institut de Recherche en Propriété Intellectuelle, Paris, *IRPI*, 2021, 80, p. 21.

¹⁴¹ Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, *Doc. parl.*, Ch. repr., 2021-2022, n°2608/003, p. 9 à 10.

¹⁴² A., BENSAMOUN, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴³ Annexe, p. 7.

¹⁴⁴ Réponse de Spotify à la consultation du rapport "An inalienable right to compensation ?", Ju2022/02173, disponible sur <https://www.regeringen.se/>, juillet 2022, p. 12.

mécanisme d'ajustement de la rémunération assure aux auteurs¹⁴⁵ et aux interprètes¹⁴⁶ la possibilité de revenir sur la rémunération initialement convenue et d'en réclamer une supplémentaire appropriée, proportionnelle et juste, si elle s'avère exagérément faible par rapport aux recettes générées par l'exploitation de l'œuvre. Mais Anastasia Chaidron, juriste spécialisée en propriété intellectuelle chez PlayRight, nous partage que « dans la Directive DSM, la série de nouvelles dispositions contractuelles (articles 18 à 23) reste en pratique difficile à invoquer par les musiciens. Leur position contractuelle reste faible. La seule véritable solution pour satisfaire les conditions, en particulier celles de l'article 18, est d'établir un droit à rémunération incessible, auquel l'on ne peut renoncer, et soumis à une gestion collective obligatoire. Obligatoire, pas volontaire. Car si la gestion collective était volontaire, l'artiste se retrouverait dans une position où on pourrait le forcer contractuellement à sortir de ce cadre»¹⁴⁷. La simple transposition littérale de l'article 18 dans la loi belge ne garantirait donc pas une rémunération juste dans la pratique. Selon Christian Martin, dans les pays où l'article 18 a été transposé de manière littérale, la situation des interprètes n'a pas évolué depuis 2019¹⁴⁸.

En outre, les musiciens ne sont souvent pas familiers avec les concepts juridiques en jeu, ils sont perdus. Là est également l'intérêt des sociétés de gestion collective, les artistes n'ont pas besoin de tout comprendre, mais de faire confiance à PlayRight.

En plaçant la négociation collective au centre du système de rémunération des auteurs et des interprètes, est ajouté au statut traditionnel de créateur-propriétaire, celui de travailleur intellectuel. L'accent est donc également mis sur la « relation de travail » et la dimension professionnelle de l'auteur. Celui-ci n'est plus uniquement considéré comme un propriétaire isolé par ses droits de propriété, mais également comme un acteur intégré dans un cadre professionnel plus vaste¹⁴⁹. En outre, en leur qualité d'organisations à but non lucratif, les sociétés de gestion collective sont en général plus ouvertes à partager leurs données, ce qui introduit une nouvelle couche de transparence dans le système¹⁵⁰.

L'intérêt d'une gestion collective de ce droit résiduel n'a pas la même portée pour les auteurs et les artistes.

¹⁴⁵ Art. XI.167/3, C.D.E.

¹⁴⁶ Art. XI.205/3, C.D.E.

¹⁴⁷ Annexe, p. 11.

¹⁴⁸ Annexe p. 3 et 7.

¹⁴⁹ F., SIIRIAINEN, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁰ E., LEGRAND, *op.cit.*, p. 27.

§1 L'intérêt de ce droit pour les auteurs

Actuellement, dans l'écosystème du streaming, il existe une grande disparité entre les artistes et les auteurs. En effet, Steven Desloovere, à la tête du département musique de la Sabam, nous explique qu'en Belgique, pour les auteurs, ce droit ne modifie a priori pas significativement la situation. La Sabam assure déjà une représentation auprès des plateformes de streaming, et négocie régulièrement les montants des redevances avec Spotify, ce qui signifie que la nouvelle loi n'aura pas un impact significatif pour les auteurs. En revanche, la possibilité d'un droit à rémunération supplémentaire pourrait renforcer la position dans les négociations.

À la différence des artistes, les auteurs n'ont normalement pas de lien direct avec les labels. En général, le compositeur, le parolier, est en relation avec un éditeur. Et c'est la Sabam qui perçoit en Belgique les redevances de Spotify, pour les auteurs et les éditeurs¹⁵¹.

§2 L'intérêt de ce droit pour les interprètes

À l'occasion de l'entretien avec Christian Martin, il nous a exprimé l'intérêt de ce droit pour les artistes-interprètes. Du côté de chez PlayRight, il n'y a pas encore de négociation de droits voisins directement avec les plateformes de streaming. Cela est vécu comme une injustice par les musiciens de studio, qui sont artistes-interprètes non-principaux. En effet, lorsqu'ils jouent sur un morceau diffusé à la radio, ils cèdent leurs droits d'exploitation en échange d'un cachet. Pourtant, bien qu'ils bénéficient de droits incessibles qui leur reviennent par PlayRight lorsque le morceau est diffusé à la radio ou à la télévision, ils ne reçoivent aucune compensation si l'enregistrement est diffusé sur des plateformes telles que YouTube, Netflix ou Spotify.

Au contraire des interprètes principaux, qui entretiennent une relation contractuelle avec le producteur leur accordant une rémunération proportionnelle sous forme de redevances, les interprètes de session ne négocient pas avec les labels une part de redevances issue de l'exploitation en streaming. Les musiciens de session ne touchent donc actuellement rien lorsque leur musique est diffusée en streaming, sur des plateformes comme Spotify. Cela signifie que, grâce à un droit incessible à rémunération géré collectivement, les musiciens de studio pourraient commencer à recevoir une rémunération lorsque leurs morceaux sont diffusés sur des plateformes de streaming. En conséquence, grâce à ce droit, les interprètes principaux payés en redevances touchent un peu plus, et les musiciens de studio qui ne sont pas payés en redevances pour le streaming, vont passer de « rien du tout » à « quelque chose ».

¹⁵¹ Annexe, p. 9 et 10.

Cette perspective est la base de la réclamation de PlayRight, qui appelle à une neutralité technologique : peu importe la manière dont le titre est diffusé, exploité, il devrait générer des droits voisins pour permettre à tous les interprètes de toucher leur part du succès¹⁵².

Sous-section 4. La question de la liberté contractuelle

En juillet 2022, Spotify a eu l'occasion de partager son opinion concernant le sujet de ce droit incessible à rémunération¹⁵³. Dans cette consultation, disponible en ligne, la plateforme a notamment souligné l'importance du respect de la liberté contractuelle.

La liberté contractuelle est reconnue par les systèmes juridiques des États membres et par le droit de l'Union, garantissant aux individus l'autonomie de leur volonté et les prévenant de toute ingérence qui leur imposerait la conclusion, la résiliation ou le contenu d'un contrat. Intrinsèque à la liberté contractuelle, le principe de l'autonomie de volonté signifie que le contrat est l'œuvre exclusive de la volonté souveraine des parties. « Par la force de sa volonté toute-puissante, l'individu serait tenu parce qu'il l'a voulu, par ce qu'il a voulu et comme il l'a voulu »¹⁵⁴. Ce principe assure donc la liberté de conclure un contrat, de choisir son cocontractant, de déterminer le contenu du contrat, mais aussi de fixer les prestations réciproques, notamment le prix ou la rémunération.

Le principe de liberté d'entreprise, garanti par l'Article 16 de la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne, sous-tend une série de droits, tels que le droit de choisir ses partenaires commerciaux, définir la stratégie commerciale de l'entreprise et de déterminer le prix de leurs services. Bien que le principe de liberté contractuelle ne soit pas explicitement mentionné dans cet article, il est considéré comme une composante de la liberté d'entreprise au sein du cadre européen.

Par l'introduction d'un droit incessible à rémunération géré collectivement, les principes de liberté d'entreprise, liberté de concurrence, liberté d'association¹⁵⁵ et liberté contractuelle¹⁵⁶ pourraient être mis à mal¹⁵⁷. En effet, une entreprise telle que Spotify serait obligée de nouer des relations commerciales, de négocier avec une société de gestion collective en position de monopole, alors même qu'elle n'entretient actuellement aucune relation contractuelle avec PlayRight. Au niveau financier, Spotify pourrait être contrainte d'adopter des mesures coûteuses ainsi que mettre en œuvre

¹⁵² Annexe p. 4 et 5.

¹⁵³ Réponse de Spotify à la consultation du rapport "An inalienable right to compensation ?", Ju2022/02173, disponible sur <https://www.regeringen.se/>, juillet 2022.

¹⁵⁴ P. WÉRY, *Droit des obligations*, Bruxelles, Larcier, 2021, p. 127.

¹⁵⁵ Avis du Conseil de la Propriété intellectuelle sur l'avant-projet de loi portant insertion d'un livre XI, « Propriété intellectuelle » dans le Code de droit économique, et portant insertion des dispositions spécifiques au Livre XI dans les Livres I, XV et XVII du même Code », disponible sur <https://economie.fgov.be/>, 13 septembre 2013, p. 26.

¹⁵⁶ X, "The Collective Management of Rights in Europe The Quest for Efficiency", disponible sur <https://www.europarl.europa.eu/>, juillet 2006, p. 34.

¹⁵⁷ B., VANBRABANT, *op. cit.*, p. 125.

des solutions techniques jugées complexes pour accomplir ses opérations¹⁵⁸. Cette obligation pourrait être perçue comme restreignant significativement la liberté de Spotify en matière de gestion de ses ressources et de choix de ses partenaires commerciaux¹⁵⁹, en contradiction avec les protections offertes par l'Article 16 de la Charte.

Par exemple, en 2021, suivant les conclusions de l'avocat général à l'occasion d'une affaire de la CJUE : « cette idée de la liberté contractuelle se reflète dans la jurisprudence de la Cour. Celle-ci a expressément indiqué que l'imposition par un État membre à un particulier d'une obligation de conclure un contrat constitue une ingérence substantielle dans la liberté de contracter et que la liberté contractuelle comprend, notamment, le libre choix du partenaire économique, le droit des parties à s'engager librement l'une envers l'autre, y compris de déterminer le prix d'une prestation [...]. Compte tenu des considérations qui précèdent, je suis d'avis que la liberté contractuelle est un droit reconnu tant par les ordres juridiques des États membres que par le droit de l'Union. Certains droits en découlent pour les particuliers, en corrélation avec une obligation de s'abstenir de toute ingérence dans l'autonomie de la volonté des parties, notamment en imposant la conclusion ou la résiliation de contrats ou en exigeant un certain contenu »¹⁶⁰. La jurisprudence de la Cour confirme donc que l'obligation imposée par un État membre de conclure un contrat constitue une ingérence substantielle dans cette liberté.

Cependant, le pouvoir de l'argument de la liberté contractuelle est à nuancer. Comme consacré à l'article 52 de la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne, « toute limitation de l'exercice des droits et libertés reconnus par la présente Charte doit être prévue par la loi et respecter le contenu essentiel desdits droits et libertés. Dans le respect du principe de proportionnalité, des limitations ne peuvent être apportées que si elles sont nécessaires et répondent effectivement à des objectifs d'intérêt général reconnus par l'Union ou au besoin de protection des droits et libertés d'autrui. »¹⁶¹

La CJUE a confirmé que la liberté d'entreprise, et par extension la liberté contractuelle, ne constituait pas un droit absolu¹⁶². Selon les mots de la CJUE, « conformément à la jurisprudence de la Cour, la liberté d'entreprise ne constitue pas une prérogative absolue, mais doit être prise en considération par rapport à sa fonction dans la société [...] Sur le fondement de cette jurisprudence et eu égard au libellé de l'article 16 de la Charte, qui se distingue de celui des autres libertés fondamentales

¹⁵⁸ Avis du Conseil de la Propriété intellectuelle, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁹ Réponse de Spotify à la consultation du rapport "An inalienable right to compensation ?", *op. cit.*, p. 4 et 11.

¹⁶⁰ CJUE, Thelen Technopark Berlin GmbH contre MN, C-261/20, ECU:EU:C:2012:341. POINTS 83 et 84

¹⁶¹ Article 52 alinea 1 Charte des droits fondamentaux de l'UE

¹⁶² Voir, en ce sens, les arrêts du 9 septembre 2004, Espagne et Finlande/Parlement et Conseil, C-184/02 et C-223/02, Rec. p. I-7789, points 51 et 52, ainsi que du 6 septembre 2012, Deutsches Weintor, C-544/10, point 54

consacrées au titre II de celle-ci tout en étant proche de celui de certaines dispositions du titre IV de cette même Charte, la liberté d'entreprise peut être soumise à un large éventail d'interventions de la puissance publique susceptibles d'établir, dans l'intérêt général, des limitations à l'exercice de l'activité économique »¹⁶³. Cela signifie donc que la liberté contractuelle peut être restreinte par la puissance publique, notamment lorsque ces restrictions sont justifiées par d'autres principes ou droits fondamentaux.

En matière de propriété intellectuelle, la CJUE a déjà souligné par le passé que les autorités et les juridictions nationales doivent garantir un juste équilibre entre la protection des droits de propriété intellectuelle des titulaires de droits d'auteur et la liberté d'entreprise des opérateurs, tels que les prestataires de services d'hébergement¹⁶⁴.

La Cour de cassation belge a également eu l'occasion d'énoncer que « la libre concurrence ne constitue pas un droit absolu mais est limitée par l'existence de droits égaux dans le chef d'autrui »¹⁶⁵.

Imaginons un scénario en Belgique, dans lequel la loi laisse une liberté contractuelle absolue aux différents acteurs de l'industrie musicale. En l'absence d'un droit incessible à rémunération géré collectivement, la Belgique aurait simplement transposé littéralement l'exigence de rémunération appropriée et proportionnelle de l'article 18, tout en la soumettant entièrement à la liberté contractuelle, ce qui en réalité aurait rendu les règles de rémunération peu contraignantes dans la pratique.

En suivant ce raisonnement, la nécessité de garantir une rémunération équitable pour les artistes pourrait donc constituer une justification suffisante pour limiter la liberté contractuelle de plateformes de streaming musical telles que Spotify.

Pour autant, ces limitations à la liberté doivent être établies par la loi, respecter l'essence même de ces droits et libertés, et être nécessaires et proportionnées en regard de l'objectif légitime visé.

L'introduction de ce droit incessible à rémunération géré collectivement illustre bien la difficulté d'articulation entre deux dimensions de la liberté contractuelle : une dimension individuelle et une dimension sociale, collective.

¹⁶³ C.J.U.E., gde ch., arrêt *Sky Österreich GmbH contre Österreichischer Rundfunk*, 22 janvier 2013, C-283/11.

¹⁶⁴ C.J.U.E., arrêt *Belgische Vereniging van Auteurs, Componisten en Uitgevers CVBA (SABAM) contre Netlog NV*, 16 février 2012, C-360/10, point 44

¹⁶⁵ Cass., 27 juin 1985, *Pas.*, 1985, I, p. 1394.

Sous-section 5. Une limitation à un droit exclusif

Le passage incontournable, obligé, par une gestion collective pour l'exercice d'un droit à rémunération dérivé d'un droit exclusif de mise à disposition du public, pourrait être perçu comme une limitation, une entrave, à l'exercice de ce droit exclusif. Mais cette limitation peut aussi être légitime, admissible, à la condition de respecter le test en trois étapes prévues à l'article 5, paragraphe 5, de la Directive 2001/29/CE. Lors de la transposition de la directive 2019/790, et suivant les recommandations du Conseil de la propriété intellectuelle¹⁶⁶, le législateur belge a généralisé ce test à toutes les exceptions aux droits patrimoniaux de l'auteur - article XI.192/3 du Code de droit économique- et des titulaires de droits voisins - article XI.218/3. Ce test en trois étapes est par ailleurs ancré dans l'ordre juridique international et européen¹⁶⁷ et peut servir d'aide à la réflexion pour une instance décisionnelle lorsqu'elle se retrouve face à un litige concret¹⁶⁸.

Ce test en trois étapes conditionne les exceptions et limitations à l'exercice de droits. Pour être valable, toute exception ou limitation à un droit exclusif doit remplir trois conditions¹⁶⁹. Elles sont cumulatives, ce qui signifie que toute exception ou limitation qui ne satisfaisait pas à au moins une de ces conditions ne serait pas conforme aux exigences légales de cet article 5, et devrait être réévaluée ou abandonnée. Le législateur doit tenir compte de ce test lors de la mise en œuvre de nouvelles exceptions, tandis que les cours et tribunaux peuvent en tenir compte comme moyen d'interprétation dans le cas du règlement d'un litige¹⁷⁰.

Premièrement, l'exception ou la limitation doit trouver à s'appliquer uniquement à certains cas spéciaux, elle ne peut pas être trop générale ou large, elle doit viser des situations spécifiques et bien définies. Deuxièmement, elle ne peut pas porter atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre ou d'autres objets protégés. Enfin, elle ne peut pas causer un préjudice injustifié aux intérêts légitimes du titulaire du droit. Ce critère implique à nouveau de trouver un équilibre entre les intérêts des titulaires de droits et ceux des bénéficiaires de l'exception ou de la limitation. Il est donc reconnu que, bien que certaines exceptions puissent entraîner un certain préjudice aux intérêts des titulaires de droits, ce préjudice doit rester raisonnable et proportionné.

¹⁶⁶ C., CORNU, et R., MEYS, « La transposition en droit belge de la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique », *J.T.*, 2022, p. 780.

¹⁶⁷ Avis du Conseil de la Propriété intellectuelle concernant la transposition en droit belge de la directive 2019/790/UE du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, disponible sur <https://economie.fgov.be/>, 19 juin 2020, p. 229.

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 233.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 228.

¹⁷⁰ C., CORNU, et R., MEYS, *op. cit.*, p. 8.

Sous-section 6. Une double négociation et un double paiement dans le chef de Spotify

Toujours sur base d'une consultation d'une consultation de 2022¹⁷¹, selon Spotify, l'impact d'un tel droit résiduel géré collectivement serait double : Spotify devrait établir deux accords de licence distincts pour se conformer aux nouvelles obligations légales¹⁷². En effet, cette nouvelle exigence imposerait aux plateformes de streaming de conclure des négociations parallèles : d'une part avec les labels pour les droits de mise à disposition, et d'autre part avec les sociétés de gestion collective pour les droits à rémunération¹⁷³. Un double paiement serait alors la conséquence directe de la position monopolistique conférée par la loi contestée¹⁷⁴.

Selon la Société des Auteurs Audiovisuels (SAA), ce n'est pas un problème, car il s'agit de deux paiements, pour deux contributions différentes. Le premier paiement concerne la contribution à la production, et le second est consacré à l'exploitation, basé sur le succès de l'œuvre. En d'autres termes, les artistes reçoivent une rémunération initiale pour leur travail sur la production de leur œuvre musicale. Ensuite, ils reçoivent une rémunération supplémentaire basée sur la manière dont cette œuvre est exploitée et son succès, en fonction notamment des ventes ou des écoutes en streaming¹⁷⁵.

Sous-section 7. L'impact sur les rémunérations globales de la profession

La Commission de l'Économie du Parlement belge, en charge de l'étude du projet de la loi du 19 juin 2022, a été prompte à solliciter un avis écrit supplémentaire des parties prenantes, face à la nouveauté de cette disposition¹⁷⁶. Les positions divergentes ont alimenté les débats. Certains parlementaires ont exprimé des inquiétudes quant à l'impact de cette mesure sur les « délicats équilibres contractuels » entre les artistes-interprètes et les producteurs, craignant que cela ne compromette les rémunérations existantes déjà convenues. L'instauration d'un nouveau droit direct à rémunération pour les auteurs et les artistes, en plus des droits existants des éditeurs et des producteurs, aurait pour conséquence une réduction des rémunérations globales versées par les plateformes à l'ensemble de la profession.

Selon Spotify, l'introduction d'une gestion collective obligatoire se traduirait par une augmentation significative des coûts de transaction pour tous les acteurs du marché¹⁷⁷. Les services de streaming devraient gérer des contrats supplémentaires et des paiements à destination des sociétés de gestion

¹⁷¹ Réponse de Spotify à la consultation du rapport "An inalienable right to compensation ?", Ju2022/02173, disponible sur <https://www.regeringen.se/>, juillet 2022.

¹⁷² *Ibid.*, p. 4.

¹⁷³ B., VANBRABANT, *op. cit.*, p.125

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 125.

¹⁷⁵ X, «Audiovisual Authors' Remuneration. An unwaivable right – 12 Myths», disponible sur <https://www.saa-authors.eu/>, 2017, p. 1.

¹⁷⁶ F. GOTZEN, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁷ Réponse de Spotify à la consultation du rapport "An inalienable right to compensation ?", *op. cit.*, p. 4 et 11

collective, en plus des accords déjà en place avec les labels musicaux. Cette double gestion contractuelle entraînerait des frais administratifs et juridiques accrus, rendant le modèle économique de la distribution de musique en ligne moins attractif.

Ces coûts supplémentaires pourraient être répercutés sur les consommateurs, rendant les services de streaming plus coûteux et potentiellement moins accessibles.

En outre, sur base de la consultation de 2022, Spotify estime payer sa part du jeu, et ne pas avoir à payer plus¹⁷⁸. Actuellement, Spotify déclare reverser environ 70 % de ses revenus (générés par les abonnements premium et la publicité) aux maisons de disques, qui répartissent ensuite une partie de ces derniers aux titulaires de droits. Les 30% restant couvrent les coûts de Spotify, tels que la recherche et développement, le support de la plateforme, la maintenance, les fournisseurs de cloud, les processeurs de paiement, la diffusion publicitaire, le service client, les ventes, le marketing et la création de contenu. Toujours selon Spotify, ces dépenses remplacent largement les coûts de distribution et de marketing qui sont historiquement pris en charge par les maisons de disques.

Les niveaux de rémunération perçus par les auteurs et les artistes-interprètes sont influencés par le phénomène d'offre qui dépasse la demande sur le marché musical, créant ainsi une "dynamique du gagnant qui prend tout". Comme Spotify estime qu'il n'a pas à plus payer de sa poche, il faudrait redistribuer les revenus générés par des œuvres qui ont le plus de succès vers celles qui en ont moins, et/ou subventionner ces dernières. À la lumière de ce raisonnement, le droit à rémunération en question servirait donc en réalité de « quasi-taxe » prélevée sur les services de streaming pour remédier à un échec perçu ou réel du marché à rémunérer équitablement certains auteurs et artistes-interprètes. La mise en œuvre d'une telle solution nécessiterait une enquête plus vaste et plus approfondie qui porterait sur la dynamique et les structures du marché, y compris les conditions dans lesquelles les revenus devraient être redistribués et les organisations de la chaîne d'approvisionnement les plus aptes à redistribuer administrativement les revenus ou à financer de facto les subventions. Spotify estime que les fournisseurs de services ne devraient pas être impliqués dans cet arrangement¹⁷⁹.

Steven Desloovere nous partage son sentiment que ce droit résiduel et géré collectivement aura probablement un impact sur l'ensemble de l'écosystème. Actuellement, un abonnement Spotify coûte 10,99 euros. Une partie de ce montant est conservée par Spotify, et le reste est réparti entre les différentes parties. Avec la nouvelle loi, cette répartition entre les parties changera, mais le prix de l'abonnement restera *a priori* le même, Spotify ne va vraisemblablement pas modifier ses tarifs. Il

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 9 et 10.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 2.

est donc probable que l'introduction de cet droit transformera l'écosystème, avec des conséquences négatives pour certains et positives pour d'autres¹⁸⁰.

Raquel Xalabarder, spécialiste du droit d'auteur et titulaire de la chaire de propriété intellectuelle de l'Universitat Oberta de Catalunya, défend l'idée que ce droit résiduel géré collectivement ne perturberait pas l'équilibre actuel des droits exclusifs. Il offre une sécurité supplémentaire sans pour autant imposer des charges supplémentaires au système existant, suggérant que l'écosystème pourrait être ajusté sans entraîner de conséquences négatives significatives. Les coûts transactionnels liés aux droits de rémunération résiduelle ne résultent pas d'une double gestion contractuelle, mais plutôt du principe de territorialité et des lois nationales spécifiques. Selon Raquel Xalabarder, les coûts associés à la réclamation d'un droit résiduel géré collectivement sont généralement inférieurs aux coûts liés à l'obtention des autorisations pour exercer des droits exclusifs¹⁸¹.

Sous-Section 8. L'impact sur les relations contractuelles des labels

L'introduction de cette disposition en Belgique a été publiquement désapprouvé par IMPALA, l'Association des Sociétés Musicales Indépendantes. Il s'agit d'une organisation européenne qui promeut et défend les intérêts des labels de musique indépendants et des associations de l'industrie musicale à travers l'Europe. Un droit incessible à rémunération et géré collectivement serait un frein à l'investissement prodigué par les labels¹⁸².

Certains labels argumentent notamment que leur capacité à obtenir les droits des interprètes par le biais de cession ou de licence exclusive est un principe fondamental de l'industrie musicale. C'est une pratique établie, et cet équilibre serait mis à mal si les services de streaming, qui ont signé des accords de licence avec les labels, étaient également tenus de verser des rémunérations aux organismes de gestion collective représentant les interprètes. L'augmentation potentielle des coûts de Spotify, contrainte de négocier avec une société de gestion collective, pourrait rendre la plateforme de streaming moins encline à maintenir les niveaux de redevances actuelles pour les licences de diffusion, réduisant ainsi la valeur des droits exclusifs des labels¹⁸³. La mise en œuvre d'un droit incessible à rémunération, géré collectivement, ferait donc perdre aux labels une part de leur pouvoir de négociation et causer une baisse de leurs revenus¹⁸⁴. Cela pourrait affecter les relations des labels

¹⁸⁰ Annexe, p. 10.

¹⁸¹ R., XALABARDER, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸² X, "Belgian copyright law. One step forward, two steps back", disponible sur <https://impalamusic.org/>, 16 juin 2022.

¹⁸³ VANBRABANT, B., *op. cit.*, p. 125.

¹⁸⁴ D., JOHANSSON, *op. cit.*, p. 5.

avec les interprètes sous contrat, qui verraient potentiellement diminuer les sommes investies dans leurs projets, voire leur rémunération, selon une étude suédoise¹⁸⁵.

En outre, les labels devraient adapter leurs pratiques de licence au marché belge tout en opérant à une échelle mondiale. Cette adaptation introduirait une complexité supplémentaire, impactant les accords de licence transfrontaliers des labels¹⁸⁶.

Selon l'étude de l'IAO de 2022, le but de l'établissement de ce droit n'est pas de compromettre ou de perturber les structures de paiement actuelles entre les labels et Spotify ou entre les labels et les artistes. L'objectif est de créer une source de revenus supplémentaire pour les artistes. Idéalement, cette rémunération supplémentaire pour les artistes devrait provenir d'une augmentation globale des revenus pour Spotify (et les autres plateformes de streaming musical), et non uniquement de la réduction des paiements aux labels. L'intention est de s'assurer que le fardeau financier de ce nouveau droit soit partagé équitablement entre tous les acteurs, sans pour autant créer de nouveaux déséquilibres économiques¹⁸⁷.

Sous-section 9. Une approche similaire proposée par l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle

Dans une étude de 2021¹⁸⁸, l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) propose notamment une solution pour remédier potentiellement à l'inégalité des rémunérations dans le domaine du streaming musical : instaurer un système de "rémunération du streaming". Cette approche implique que les plateformes de streaming versent des paiements aux interprètes, en reconnaissance de leur contribution significative aux revenus des services de streaming. Ces paiements seraient administrés par des organismes de gestion collective. L'idée de cette proposition est de créer une nouvelle forme de rémunération qui s'ajouterait aux systèmes de droits existants, sans pour autant altérer les accords privés entre producteurs et plateformes de streaming. Cette proposition de l'OMPI sonne identique à celle adoptée par le législateur belge

Sous-section 10. Une solution singulière ou un prolongement de précédents ?

§1 Précédents en droit belge

Par l'introduction de cet article XI.228/11, le droit exclusif des auteurs et des artistes se retrouve donc démembré, dissocié. D'une part, ils ont un droit exclusif de communication au public de leurs œuvres,

¹⁸⁵ D., MATTSON, En oavvislig ersättningsrätt ? », disponible sur www.regeringen.se, 13 mai 2022, p. 155.

¹⁸⁶ P., CAMARA AGUILA, « La rémunération des auteurs et artistes interprètes sur les plateformes en Espagne » , *Légipresse*, n°69, 2023, p. 96.

¹⁸⁷ D., JOHANSSON, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁸ C., CASTLE et C., FEIJOO., *op. cit.*, p. 5 et 6.

qui peut être cédé contractuellement à un producteur. D'autre part, ils ont le droit résiduel et inaliénable d'exiger une rémunération juste aux exploitants de ses œuvres.

Cette forme de démembrement n'est pas nouvelle dans le droit belge¹⁸⁹. Par exemple, il existe déjà dans des domaines tels que le droit de location¹⁹⁰, l'injection directe¹⁹¹ ou encore la transmission par câble¹⁹². Concernant l'injection directe et la retransmission par câble, les auteurs et interprètes doivent confier la gestion de ce droit à rémunération incessible à une société de gestion collective.

Il est intéressant de noter que la Cour constitutionnelle a déjà rejeté un recours pour discrimination déposé par des producteurs audiovisuels contre l'article XI.225 CDE, entré en vigueur le 1^{er} janvier 2015. Cet article assure un droit incessible à rémunération, géré collectivement, dans le chef des auteurs et artistes en cas de retransmission par câble. Voici un extrait intéressant de cette décision, qui pourrait éventuellement servir de précédent pour les recours pendants.

« B.18.1. La différenciation qui résulte de la disposition attaquée entre le droit exclusif de retransmission par câble, qui est cessible, et le droit à la rémunération qui est lui, incessible, est justifiée au regard du premier objectif recherché par le législateur, à savoir de garantir une rémunération adéquate des ayants droit d'une œuvre audiovisuelle, qu'il s'agisse des titulaires d'un droit d'auteur ou des titulaires d'un droit voisin. Il convient à cet égard de constater que cette disposition ne remet pas en cause les droits exclusifs des producteurs audiovisuels qui conservent, en cette qualité, le droit de négociation avec les câblodistributeurs de la rémunération à laquelle la transmission par câble d'une œuvre audiovisuelle donne droit. Contrairement à ce qu'allèguent les parties requérantes, l'article XI.225 du CDE garantit au producteur d'œuvres audiovisuelles, comme à l'auteur ou à l'interprète ou exécutant, une rémunération au titre de la retransmission par câble d'une œuvre audiovisuelle qu'il a produite ou dont il a acquis les droits. En rendant incessible le droit à la rémunération, la disposition attaquée vise uniquement à garantir une rémunération minimale à tous les ayants droit.

B.18.5. Le droit à une rémunération incessible au profit de l'auteur ou de l'interprète ou exécutant participe de la volonté, raisonnable et justifiée, du législateur de corriger le déséquilibre dans le pouvoir de négociation des producteurs, d'une part, et des auteurs et interprètes ou exécutants, d'autre part. »¹⁹³

¹⁸⁹ F. GOTZEN, *op. cit.*, p. 61.

¹⁹⁰ Art. XI. 194, C.D.E. pour les auteurs. Art. XI.211, C.D.E. pour les interprètes.

¹⁹¹ Art. XI. 227/1, C.D.E.

¹⁹² Art. XI. 225, C.D.E.

¹⁹³ C.C., 13 octobre 2016, N° 128/2016, *Auteurs & Media*, 2016, p. 266.

À cette occasion, la Cour constitutionnelle a donc considéré que le droit à rémunération incessible pour les auteurs ou les interprètes était justifié par l'objectif de garantir une rémunération adéquate aux ayants droit d'une œuvre audiovisuelle, tout en corrigeant un déséquilibre de pouvoir de négociation entre producteurs et créateurs. Il convient de se demander dans quelle mesure la Cour constitutionnelle pourrait s'inspirer de ce raisonnement dans son examen du recours en annulation actuellement déposé contre l'article 228/11 du CDE.

§2 Précédents en droit comparé

La solution belge pourrait sembler originale, pourtant elle ne constitue pas une avancée aussi radicale qu'il pourrait y paraître. En effet, le cadre législatif européen révèle plusieurs exemples de législations similaires¹⁹⁴, notamment en Allemagne et en Espagne.

En Allemagne

Depuis les années 1990, une série de divers droits à rémunération sont introduits en Allemagne, afin de protéger les parties faibles au contrat, les artistes¹⁹⁵.

Par exemple, depuis 2002, la loi allemande a mis en place un mécanisme de barèmes communs de rémunération « équitable », afin de renforcer la position des auteurs et des artistes-interprètes. Ces derniers sont représentés par des associations qui négocient les barèmes collectivement avec les entreprises d'exploitation de droits. La loi crée une présomption que la collectivité des auteurs et des artistes-interprètes est assez forte pour négocier des barèmes de rémunération juste. Si un contrat individuel ne respecte pas ces barèmes, l'auteur ou l'interprète a le droit d'exiger de son partenaire contractuel une modification du contrat en vue d'ajuster sa rémunération. En général, ces barèmes sont négociés au sein de chaque secteur¹⁹⁶.

Il y a peu, en 2021, la législation allemande a fourni un précédent direct pour le législateur belge. D'ailleurs, les travaux préparatoires de la loi du 19 juin 2022 témoignent que le législateur belge s'est expressément inspiré de la législation allemande. Plus précisément, les dispositions de l'article 4, paragraphes 3 et 4, de la loi spéciale allemande du 31 mai 2021 sur la responsabilité des fournisseurs de services en ligne pour le partage de contenus protégés par le droit d'auteur.

À l'occasion de la transposition de la Directive DAMUN, dans une loi spéciale du 31 mai 2021, le législateur allemand a introduit un droit direct à rémunération aux articles 4(§3), (§4) et 21(2) de la

¹⁹⁴ F. GOTZEN, *op. cit.*, p. 62 à 65.

¹⁹⁵ S. VON LEWINSKI, *Legal Situation in Germany concerning unwaivable remuneration rights in combination with exclusive rights (called "Direktvergütungsanspruch")*, s.l., s.d., p. 4.

¹⁹⁶ S., VON LEWINSKI, « La rémunération des auteurs et des artistes-interprètes sur les plateformes en droit allemand », *Légipresse*, n°69, 2023, p. 108.

« *Urheberrechts Diensteanbieter Gesetz* »¹⁹⁷, en vertu duquel les plateformes de partage de contenus en ligne doivent une rémunération appropriée aux auteurs et artistes-interprètes qui ont cédé par contrat leurs droits de communication au public.

Les auteurs et interprètes ne peuvent renoncer à ce droit incessible à rémunération directe, qui est obligatoirement géré par une société de gestion collective. Le Ministère fédéral allemand de la Justice a expliqué que ce nouveau droit à une rémunération directe garantit aux créateurs de recevoir au moins une part des paiements des plateformes pour leurs contenus¹⁹⁸.

Bien que cette législation allemande ne cible pas spécifiquement les plateformes de streaming, uniquement les plateformes de partage de contenu en ligne telles que Facebook et YouTube, le législateur belge s'est inspiré de cette solution pour réglementer les plateformes de partage de contenu en ligne en Belgique, mais aussi de l'étendre aux plateformes de streaming.

En Espagne

Outre le cas de l'exemple allemand, des mécanismes similaires ont également été mis en place en Espagne dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel, avant même que la Directive DAMUN n'ait été publiée.

En Espagne, la loi du 7 juillet 2006 - transposant la Directive 2001/29 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits dans la société de l'information - a instauré un droit incessible à une rémunération directe dans le chef des d'auteurs et artistes-interprètes, dans le cas d'une mise à disposition au public, découlant d'un droit exclusif de communication publique sur leurs œuvres audiovisuelles.

« "L'artiste-interprète ou exécutant qui a transféré ou cédé à un producteur de phonogrammes [...] son droit de mise à disposition du public, [...] pour un phonogramme [...], conservera le droit inaliénable de percevoir une rémunération équitable de la part de celui qui réalise cette mise à disposition.»¹⁹⁹ « [...] le droit sera rendu effectif par l'intermédiaire des sociétés de gestion des droits de propriété intellectuelle »²⁰⁰.

La doctrine espagnole a plutôt bien accueilli cette solution et la jurisprudence espagnole, à l'occasion des litiges *Buongiorno* en 2015 et *iTunes* en 2020, s'est prononcée sur la compatibilité avec le droit communautaire de ce droit à rémunération incessible pour les auteurs et les interprètes.

¹⁹⁷ Loi allemande qui concerne les prestataires de services en matière de droit d'auteur.

¹⁹⁸ F. GOTZEN, *op. cit.*, p. 65.

¹⁹⁹ Art. 108.3 et 5 du *Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual*. Il s'agit du texte consolidé de la loi sur la propriété intellectuelle en Espagne.

²⁰⁰ Art. 109 du *Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual*.

Concernant l'affaire *Buongiorno*, la Cour provinciale de Madrid a jugé que le droit des interprètes à obtenir une rémunération incessible pour la mise à disposition de phonogrammes est conforme à la Directive 2001/29. Cette décision a confirmé la possibilité pour les États membres d'accorder aux titulaires de droits voisins une protection plus étendue que celle harmonisée par les directives. La Cour a confirmé la validité du mécanisme utilisé par l'Espagne, c'est-à-dire le droit à rémunération incessible pour les interprètes, en vue de garantir une participation économique équitable aux artistes dont l'œuvre est exploitée²⁰¹. La Cour a également conclu que le droit à rémunération incessible ne conduit pas à un double paiement, ce n'est qu'un mécanisme visant à garantir la participation économique des interprètes dans les actes d'exploitation.

La Cour suprême a ultérieurement confirmé cette prise de position, en rejetant un appel contre cette décision. Elle a également rejeté une demande de question préjudicielle à la CJUE qui viserait à examiner la validité du droit à rémunération incessible en faveur des interprètes et des producteurs. La Cour a affirmé que le droit à rémunération incessible, reconnu par la loi espagnole, est conforme à l'acquis de l'Union européenne.

Plus récemment, en 2020, la Cour d'appel de Madrid a eu l'occasion de confirmer la validité de ce droit à rémunération incessible dans l'affaire iTunes. L'action a été intentée par l'AIE – l'organisme de gestion des droits des interprètes et des musiciens exécutants en Espagne - contre Apple. L'AIE a poursuivi en justice Apple, car ce dernier avait obtenu une licence de droits exclusifs sur certaines œuvres, *via* des producteurs de phonogrammes, mais refusait de payer la rémunération due aux interprètes pour leur participation à l'enregistrement de ces œuvres. L'objet de l'action de l'AIE portait donc sur le paiement de la rémunération due en contrepartie de la mise à disposition en ligne d'œuvres musicales sur la plateforme iTunes.

Le 31 mars 2017, le Tribunal de commerce de Madrid a condamné iTunes à payer le droit à rémunération. Le tribunal a conclu qu'il n'y a aucun doute quant à la compatibilité entre le droit à rémunération incessible reconnu par la loi espagnole et le droit de l'Union européenne. En appel, la Cour provinciale de Madrid a confirmé cette décision, en se basant sur la décision de la Cour suprême dans l'affaire *Buongiorno*. La Cour a confirmé que le droit résiduel à rémunération des interprètes n'était pas contraire à l'acquis de l'Union européenne.

Concernant une potentielle atteinte au marché intérieur, notamment au principe de la liberté de prestation de services, la Cour a répondu qu'en vertu de la jurisprudence de la Cour de justice de l'Union européenne, certaines restrictions aux droits fondamentaux et aux libertés garanties par le

²⁰¹ R. XALABARDER, *op. cit.*, p. 3.

traité pouvaient être justifiées. Un État membre cherchant à fournir une protection plus large dans une matière non harmonisée en Europe, n'est pas forcément en violation du principe de la liberté de prestation des services. Les États membres jouissent d'une certaine latitude dans la protection des droits de propriété intellectuelle, car elle porte sur une raison impérieuse d'intérêt général²⁰², même si cette protection dépasse ce qui est exigé par les directives européennes.

En conclusion, cette jurisprudence espagnole soutient la thèse de la légalité d'un droit à rémunération incessible, auquel il ne peut être renoncé, et géré collectivement pour les auteurs et les interprètes.

Une quinzaine d'années après la mise en vigueur de ce droit géré collectivement, l'AIE affirme que ce système est efficace dans l'amélioration d'une rémunération équitable dans le streaming musical²⁰³. L'AIE négocie les tarifs de rémunération équitable avec les services de streaming, collecte les revenus et les distribue aux artistes - après déduction des frais administratifs. Cette rémunération équitable pour les artistes, n'interférerait pas avec les arrangements contractuels entre les artistes, les maisons de disques et les services de streaming. L'AIE souligne que ce modèle contribue à la durabilité des carrières des artistes espagnols, en leur permettant de bénéficier financièrement de la croissance du streaming musical.

Cependant, selon une étude européenne de 2022, 40 % des artistes espagnols estiment que les revenus de leurs sociétés de gestion collective n'influencent pas du tout leurs revenus, contre 32 % dans l'ensemble des pays sondés. En revanche, 36 % des artistes espagnols confirment qu'ils reçoivent plus de 50 % de leurs revenus totaux de musique enregistrée par l'intermédiaire de leurs sociétés de gestion collective, ce qui est près de 20 % plus élevé que dans les autres pays inclus dans l'enquête²⁰⁴.

Horacio Gutierrez, qui a occupé les postes de Directeur Juridique et Vice-Président des Affaires commerciales et juridiques chez Spotify de 2016 à 2019, a partagé que l'introduction de ce droit incessible à rémunération et géré collectivement en Espagne a créé une charge supplémentaire pour Spotify²⁰⁵. Cette disposition a entraîné des réticences des labels à couvrir ce coût additionnel. En conséquence, Spotify doit supporter ce fardeau, ce qui a accru ses pertes dans le pays, et la plateforme continue de chercher d'autres moyens pour compenser la perte de marge. Gutierrez a précisé que cette situation n'a pas modifié le fonctionnement du service en Espagne, mais a rendu plus difficile

²⁰² P., CAMARA AGUILA, *op. cit.*, p. 99.

²⁰³ Observations de l'AIE sur demande du département DCMS, « Impact of streaming on future of the music industry », disponible sur <https://committees.parliament.uk/>, 2021, p. 1 et 2.

²⁰⁴ D., JOHANSSON, *op. cit.*, p. 24 et 25.

²⁰⁵ X, « UMAW Summary of UN Report », disponible sur <https://weareumaw.org/>, 2021, p. 15 et 16.

la rentabilité dans ce pays. Spotify a toutefois décidé de maintenir un bas prix de l'abonnement comme stratégie commerciale pour attirer et fidéliser les utilisateurs.

Conclusion

La première partie du mémoire met en évidence les défis auxquels font face les auteurs-compositeurs, et surtout les artistes-interprètes belges, qui appellent à une rémunération juste pour l'exploitation numérique de leurs œuvres.

L'évolution de l'industrie musicale, marquée par la prédominance du streaming, a non seulement redéfini les modes de consommation de la musique, mais a également bouleversé les rapports de force entre les différents acteurs. Les artistes se trouvent fréquemment dans des positions contractuelles défavorables, dont la rémunération ne correspond pas à la valeur réelle générée par l'exploitation de leurs œuvres sur des plateformes de streaming.

Les plaintes des auteurs et des interprètes, largement relayées par des organisations de défense de leurs droits, soulignent une insatisfaction croissante face à une répartition jugée inégale des revenus. Ces revendications portent également sur le sentiment des artistes d'être disproportionnellement désavantagés dans les négociations avec des entités puissantes telles que les labels et Spotify. Ces organisations plaident pour une révision en profondeur du modèle économique du streaming, afin de mieux protéger les intérêts des créateurs et interprètes.

En réaction aux tensions et aux critiques, Spotify a réagi en créant un rapport annuel, *Loud and Clear*. Cette démarche vise à améliorer la transparence et la communication avec les artistes. Spotify y met en avant une augmentation des revenus globaux générés par le streaming musical. La plateforme souligne qu'elle a contribué à revitaliser l'industrie de la musique, qui souffrait d'une baisse des ventes due au piratage. Selon Spotify, le streaming a donc permis une croissance continue des revenus pour l'ensemble de l'industrie musicale. En outre, partager sa musique sur Spotify est accessible à tout musicien, ce qui offre aux artistes une visibilité sans précédent et la possibilité de toucher un public mondial. Spotify met également en avant son rôle dans la promotion de la diversité musicale et la découverte de nouveaux talents. Grâce à ses algorithmes de recommandation, la plateforme permet à 600 millions d'auditeurs de découvrir de nouvelles œuvres et genres musicaux, ce qui donne aux auteurs et artistes émergents une chance d'être entendus.

Cependant, ces arguments ne répondent pas pleinement aux préoccupations soulevées par les artistes et leurs représentants, qui considèrent que la facilité d'accès au marché et l'augmentation de visibilité ne compense pas la faiblesse des redevances perçues. La justesse de la rémunération des artistes dans l'industrie du streaming ne se limite pas à des questions purement économiques. La protection de

cette partie - dont la position contractuelle est faible - touche également à des enjeux de transparence, d'équité et de pouvoir de négociation.

La première partie du mémoire conclut qu'une réforme du fonctionnement économique de Spotify ne suffirait pas, il faut envisager des solutions législatives qui renforcent les droits des auteurs et des artistes, en leur garantissant une part équitable des revenus générés par l'exploitation de leurs œuvres et performances. Il ressort que l'évolution rapide des technologies et la complexité de l'industrie du streaming musical nécessitent une réglementation qui doit être mise à jour et adaptée, afin de garantir une juste rémunération à tous les acteurs de la musique enregistrée.

La deuxième partie de ce mémoire examine la réponse du législateur belge et européen à ces enjeux, à travers la Directive 2019/790 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et sa transposition dans la loi belge du 19 juin 2022.

Un des points essentiels de cette loi est le choix du législateur belge d'introduire un droit inaliénable à rémunération, auquel il ne peut être renoncé, et géré obligatoirement par un organisme de gestion collective. C'est une solution audacieuse qui vise à rééquilibrer les rapports de force, mais ce droit résiduel soulève des questions quant à son efficacité réelle et sa compatibilité avec le cadre juridique national et européen. La question de la pertinence de ce droit dans le contexte du streaming musical fait l'objet de divers arguments développés dans le deuxième chapitre de la deuxième partie de ce mémoire.

En septembre 2024, si la Cour constitutionnelle n'annule pas ce droit résiduel géré collectivement, et donne donc raison au législateur belge, encore faudra-t-il que les sociétés de gestion négocient avec les plateformes concernées afin de trouver un accord sur les modalités de collecte des droits

D'un point de vue plus global, Fabrice Siirainen, avocate et professeure de droit, observe en Belgique un phénomène qu'elle qualifie de « collectivisation rampante de l'exercice des droits exclusifs »²⁰⁶. Le droit de la propriété littéraire et artistique se « socialiserait », dans le sens où il emprunte parfois des mécanismes ou des logiques de droit du travail. Il est possible que l'avenir du droit d'auteur se caractérisera par une réduction des cas où les droits exclusifs seront exercés de manière entièrement individuelle.

Seul l'avenir révélera si ce droit spécifique est constitutionnel, compatible avec l'acquis communautaire, surtout s'il est efficace dans la pratique en Belgique. Et, si tel est le cas, ouvrira-t-il la voie à d'autres initiatives similaires en Europe ?

²⁰⁶ F., SIIRAINEN, op. cit., p. 40.

BIBLIOGRAPHIE

- **Législation**

Droit interne belge

Art. XI.165, art. XI.166, XI.167/1, XI.167/2, XI.167/3, XI.167/4, XI.167/5, XI.170, XI. 205/1, XI.205/2, XI.205/3, XI.205/4, XI.205/5, XI.228/4, XI.228/11 C.D.E.

Loi du 19 juin 2022 transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, *M.B.*, publiée le 1er août 2022.

Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, *Doc. parl.*, Ch. repr., 2021-2022, n°2608/003.

Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, *Doc. parl.*, Ch. repr., 2021-2022, n°2608/005.

Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, *Doc. parl.*, Ch. repr., 2021-2022, n°2608/1-7, p. 24-39.

Droit européen

Directive (UE) 2014/26/UE du Parlement européen et du Conseil du 26 février 2014 concernant la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins et l'octroi de licences multiterritoriales de droits sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur, art. 3. a), *J.O.U.E.*, L84, 26 février 2014.

Directive (UE) 2019/790 du Parlement Européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, *J.O.U.E.*, L130, 17 mai 2019.

Résolution du Parlement européen sur la situation des artistes et la reprise culturelle dans l'UE, 2020/2261(INI), 20 octobre 2021.

Droit international

Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, faite à Rome le 26 octobre 1961.

- **Jurisprudence**

Jurisprudence belge

Cass, 27 juin 1985, *Pas.*, 1985, I, p. 1394.

C.C., 13 octobre 2016, N° 128/2016, *Auteurs & Media*, 2016, p. 266.

Jurisprudence européenne

C.J.U.E., arrêt *Belgische Vereniging van Auteurs, Componisten en Uitgevers CVBA (SABAM) contre Netlog NV*, 16 février 2012, C-360/10.

C.J.U.E., gde ch., arrêt *Sky Österreich GmbH contre Österreichischer Rundfunk*, 22 janvier 2013, C-283/11.

- **Doctrine**

Ouvrage

ALEN, A., et MUYLLE, K., *Handboek van het Belgisch Staatsrecht*, Mechelen, Kluwer, 2011, p. 504-508.

BERENBOOM, A., *Le nouveau droit d'auteur*, Bruxelles, Larcier, 2022, p. 478 à 501.

GINSBURG, J., *Reforming Intellectual Property*, Northampton, Edward Elgar, 2023, p. 159-179.

WÉRY, P., *Droit des obligations*, Bruxelles, Larcier, 2021.

Article de revue

BENSAMOUN, A., « La rémunération proportionnée et appropriée des auteurs et artistes-interprètes : des mots et des maux... », *Légipresse*, n°69, 2023, p. 19-27.

BOURREAU, M. et LABARTHE-PIOL, B., « Le peer to peer et la crise de l'industrie du disque : Une perspective historique », *Réseaux*, n°125, 2004, p.17 à 54.

CAMARA AGUILA, P « La rémunération des auteurs et artistes interprètes sur les plateformes en Espagne », *Légipresse*, n°69, 2023, p. 91-102.

CARON, C., et GAUTIER, P.-Y. « Le droit contractuel des auteurs et des artistes-interprètes après la directive du 17 avril 2019 », actes du colloque organisé à Paris le 24 septembre 2021 par l' Institut de Recherche en Propriété Intellectuelle, Paris, *IRPI*, 2021.

CORNU, C. et MEYS, R., « La transposition en droit belge de la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique », *J.T.*, 2022, p. 773 à 788.

DAILLANT, M.-A., « L'équilibre économique du contrat : le juste prix. Quelques mots d'histoire », *Légipresse*, n°69, 2023, p. 9 -17.

GOTZEN, F., « L'approche belge de la rémunération directe des auteurs et des artistes dans les cas de transmissions par plateformes numériques », *RIDA*, 2023, n ° 276, p. 52 – 85.

LALLEMAND, A., « Noyés dans le streaming, les artistes belges enragent », *Le Soir*, n°176, 2024, p. 6.

SIIRIAINEN, F., « La négociation et la défense de la rémunération appropriée par la voie collective », *Légipresse*, n°69, 2023, p. 39-57.

UDEOJI, N., « Collecting societies in musical works of copyright : an analysis », *IJOCLLEP*, 2022.

VANBRABANT, B., « La rémunération des auteurs et des artistes-interprètes en Belgique : l’inexorable ascension des droits à rémunération incessibles », *Légipresse*, n°69, 2023, p. 111-125.

VANHEES, H., « De vernieuwde regels voor contracten gesloten door auteurs en uitvoerende kunstenaars », *I.R.D.I.*, 2022, p. 366 à 389.

VERSTRAETE, R. et QUOISTIAUX, G., « Malgré ses 600 millions d’utilisateurs, le géant du streaming Spotify n’est toujours pas rentable », disponible sur <https://www.rtbf.be/>, 9 février 2024.

VON LEWINSKI, S., « La rémunération des auteurs et des artistes-interprètes sur les plateformes en droit allemand », *Légipresse*, n°69, 2023, p. 103-110.

VON LEWINSKI, S., « Legal Situation in Germany concerning unwaivable remuneration rights in combination with exclusive rights (called "Direktvergütungsanspruch") », *s.l., s.d.*

XALABARDER, R., « Inalienable remuneration rights in Spanish law », *s.l., s.d.*

Sources internet

Avis du Conseil de la Propriété intellectuelle sur l’avant-projet de loi portant insertion d’un Livre XI, « Propriété intellectuelle » dans le Code de droit économique, et portant insertion des dispositions spécifiques au Livre XI dans les Livres I, XV et XVII du même Code », disponible sur <https://economie.fgov.be/>, 13 septembre 2013.

Avis du Conseil de la Propriété intellectuelle concernant la transposition en droit belge de la directive 2019/790/UE du 17 avril 2019 sur le droit d’auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, disponible sur <https://economie.fgov.be/>, 19 juin 2020.

CASTLE, C. et FEIJOO, C., « Study on the artists in the digital music marketplace: economic and legal considerations », disponible sur <https://www.wipo.int/>, 2021.

ESKIDJIAN, J., « Un éditeur musical, c’est quoi exactement ? », disponible sur <https://a-contretemps.com/>, 18 février 2020.

FISCOR, M., « Guide des traités sur le droit d’auteur et les droits connexes administrés par l’OMPI », disponible sur <https://www.wipo.int/>, 2004.

HESMONDHALGH, D., OSBORNE, R., SUN, H. et BARR, K., “Music Creators’ Earnings in the Digital Era”, disponible sur www.gov.uk/ipo, 2021.

IFPI, “Global music report 2024”, disponible sur <https://gmr.ifpi.org/>, 1er mars 2024.

INGHAM, T., « Nearly 80% of artists on Spotify have fewer than 50 monthly listeners », disponible sur <https://www.musicbusinessworldwide.com/>, 25 avril 2022.

JOHANSSON, D., « Streams and Dreams. Part 1. A fair music economy for all », disponible sur <https://www.iaomusic.org/>, 2022.

JOHANSSON, D., « Streams and Dreams. Part 2. The impact of the DSM Directive on EU artists and musicians », disponible sur <https://www.iaomusic.org/>, 2024.

LEGRAND, E., «Study on the place and role of authors and composers in the European music streaming market», disponible sur <https://authorsocieties.eu/>, 2022.

MARTINEZ, S., « C'est quoi un Label de musique et ça sert à quoi ? », disponible sur <https://marketingmusical.fr/>, 2 septembre 2023.

MATTSON, D., «En oavvislig ersättningsrätt ? », disponible sur www.regeringen.se, 13 mai 2022.

MULLIGAN, M., JOPLING, K., et ULVAEUS, B., «Rebalancing the song economy», disponible sur <https://www.midiaresearch.com/>, 2021.

Observations de l'AIE sur demande du département DCMS, « Impact of streaming on future of the music industry », disponible sur <https://committees.parliament.uk/>, 2021.

PRICE, J., « The definitive guide to Spotify royalties », disponible sur <https://medium.com/>, 2020.

RACINE, B., « L'auteur et l'acte de création », disponible sur www.culture.gouv.fr, janvier 2020.

Réponse de Mr. Thierry Breton au nom de la Commission européenne, E-002618/2021, disponible sur <https://www.europarl.europa.eu/>, 17 août 2021.

Réponse de Mr. Thierry Breton au nom de la Commission européenne, E-001255/2022, disponible sur <https://www.europarl.europa.eu/>, 20 juillet 2022.

Réponse de Mr. Thierry Breton au nom de la Commission européenne, E-002663/2022, disponible sur <https://www.europarl.europa.eu/>, 18 octobre 2022.

Réponse de Mr. Thierry Breton au nom de la Commission européenne, E-000066/2024, disponible sur <https://www.europarl.europa.eu/>, 5 mars 2024.

Réponse de Spotify à la consultation du rapport “An inalienable right to compensation ?”, Ju2022/02173, disponible sur <https://www.regeringen.se/>, juillet 2022.

VILLOIS, M. et BOURRAN, E., « Contrat d'artiste : comprendre l'essentiel », disponible sur <https://beaubourg-avocats.fr/>, 25 février 2021.

VULSER, N., « Streaming musical : la barre des 500 millions d'abonnements payants franchie dans le monde », disponible sur <https://www.lemonde.fr/>, 21 mars 2024.

WILLINGS, S., « No, Daniel Ek, the music industry isn't like professional football », disponible sur <https://musictech.com/>, 4 mars 2024.

XALABARDER, R., «International legal study on implementing an unwaivable right of audiovisual authors to obtain equitable remuneration for the exploitation of their works», disponible sur <https://www.cisac.org/>, 2018

XALABARDER, R., “The principle of appropriate and proportionate remuneration for authors and performers in art.18 copyright in the digital single market directive. Statutory residual remuneration rights for its effective national implementation”, disponible sur <https://indret.com/>, 2020.

YOO, N. et MONROE, J., « Spotify Launches “Loud & Clear” Transparency Initiative », disponible sur <https://pitchfork.com/>, 18 mars 2021.

X, “The Collective Management of Rights in Europe The Quest for Efficiency”, disponible sur <https://www.europarl.europa.eu/>, juillet 2006.

X, « Audiovisual Authors’ Remuneration. An unwaivable right – 12 Myths », disponible sur <https://www.saa-authors.eu/>, 2017.

X, « UMAW Summary of UN Report », disponible sur <https://weareumaw.org/>, 2021.

X, “Belgian copyright law. One step forward, two steps back”, disponible sur <https://impalamusic.org/>, 16 juin 2022.

X, « Quelle est la différence entre le droit de reproduction et le droit d’exécution? », disponible sur <https://www.cmrra.ca/>, *s.d.*, consulté le 6 février 2023.

X, « Éditeur musical. Édition musicale, production phonographique. », disponible sur <https://metiers.philharmoniedeparis.fr/>, mars 2024.

X, « Spotify Business Model », disponible sur <https://freeyourmusic.com/>, 13 mars 2024.

X, « Règles générales de répartitions », disponible sur <https://playright.be/>, *s.d.*, consulté le 17 mars 2024.

X, « Loud and Clear », disponible sur <https://loudandclear.byspotify.com/>, 19 mars 2024.

X, « Droits des producteurs de phonogrammes et de films », disponible sur <https://economie.fgov.be/>, *s.d.*, consulté le 2 avril 2023.

X, « Le droit de reproduction mécanique, un rempart pour les auteurs, compositeurs et éditeurs de musique », disponible sur <https://createurs-editeurs.sacem.fr/>, *s.d.*, consulté le 4 mai 2023.

X, « Je sors moi-même un album avec uniquement mes propres morceaux. Dois-je payer des droits de reproduction ? », disponible sur <https://www.unisono.be/>, *s.d.*, consulté le 5 avril 2024.

X, « Compétences de la Cour constitutionnelle », disponible sur <https://www.const-court.be/>, *s.d.*, consulté le 20 avril 2024.

X, « About Spotify », disponible sur <https://newsroom.spotify.com/>, *s.d.*, consulté le 5 mai 2024.

X, « How much does Spotify pay per stream ? », disponible sur <https://greenlight.com/>, 15 mai 2024.

X, « La Sabam représente-t-elle aussi des artistes/auteurs étrangers ? », disponible sur <https://www.sabam.be/>, *s.d.*, consulté le 16 mai 2024.

X, “Le marché belge du streaming ne rémunère pas équitablement les auteur·e·s », disponible sur <https://www.sabam.be/>, 4 juin 2024.

X, «15 questions fréquemment posées sur votre rémunération pour l'utilisation de musique en ligne», disponible sur <https://www.sabam.be/>, s.d., consulté le 22 juin 2024.

X, « Belgische muzieksector vraagt dialoog met Spotify », disponible sur <https://vi.be/nieuws>, 9 juillet 2024.

Mémoire

WINDER, P., « Tension in the industry: an analysis of the conflict between recording artists and record labels over the rights to music ownership », mémoire de master en sciences de gestion, McCombs School of Business, 2020.

ANNEXE

Retranscription des interviews

Table des matières

Christian Martin	1
Schéma simplifié.....	9
Steven Desloovere	10
Anastasia Chaidron	12
Alice on the Roof	13
Charles	15
O'Farrell	16
EMREN JEZED.....	19
Enola	21
Coralien	23
JeyH' Music.....	25

Christian Martin

- **Présentation en quelques mots**

Depuis 2019, Christian Martin est président de la société de gestion collective belge PlayRight. Il est musicien, compositeur et producteur. Il a cofondé la société d'édition et de production Team For Action à Bruxelles en 1988. Il travaille comme producteur pour divers artistes, compositeur pour le cinéma, la télévision et la publicité. Il joue en tant que bassiste du groupe belge Sttella.

- **Date de l'échange**

22 juillet 2024

- **Lieu de l'échange**

Appel audiovisuel sur l'application Teams

- **Contenu de l'échange**

Le législateur belge a récemment voté une loi pour que tous les auteurs-compositeurs et artistes interprètes aient un droit à rémunération incessible lorsque leur musique est diffusée sur des plateformes de streaming musical. Ce droit va devoir être géré obligatoirement par une société de gestion collective. J'aimerais savoir quel est votre avis sur ce droit, chez PlayRight, qu'en pensez-vous ?

C'était notre solution, ce que nous voulions. L'article 18 de la directive européenne dispose que les interprètes et les auteurs doivent avoir une rémunération proportionnelle et appropriée. Si le législateur avait purement transposé le contenu de cette disposition dans la loi belge, rien n'aurait changé. Un interprète ou un auteur, pour faire valoir ce droit en justice, devrait payer cher et cela lui prendrait du temps. En pratique, personne ne le ferait car déposer une plainte judiciaire pour ça, c'est coûteux et cela doit vraiment en valoir la peine. Donc, transposer littéralement cette disposition dans la loi belge ne résoudrait rien. Qu'est-ce que c'est qu'une rémunération appropriée ? Tout le monde a une opinion différente. Par exemple, Spotify trouve que sa rémunération est appropriée et proportionnelle

En réalité, les majors du disque pensent aussi que leur rémunération est correcte. Donc, cela n'aurait rien changé.

Dans tous les pays où l'article 18 a été transposé de cette manière, rien n'a changé pour les interprètes depuis 2019. Le rapport récemment publié sur l'impact de la directive DSM sur les artistes et les musicien-nés de l'UE (*Streams and Dreams*) montre bien que sans un droit à rémunération incessible et négociable en gestion collective, rien ne changera.

Pour le moment, comme ce droit est attaqué devant la Cour constitutionnelle, la situation est *statu quo*. On ne peut pas commencer à négocier avec les plateformes, en particulier Spotify, car ce sont eux qui ont introduit le recours en annulation avec les majors du disque et les trois plus gros indépendants du disque en Belgique. On attend la décision de la Cour qui devrait arriver normalement en septembre.

Il y a deux solutions : soit la loi est validée et le recours est rejeté, et on peut commencer à contacter toutes les plateformes de streaming ; soit la Cour pose des questions préjudicielles à la Cour européenne de justice, ce qui est un risque connu. Cela retarderait tout de quelques années, peut-être trois ou quatre ans, en général le délai est assez long.

Avez-vous une idée des critères de partage de redevances selon Spotify ?

C'est assez compliqué, mais ce n'est pas si opaque. Spotify donne pas mal d'informations sur leur site sur la manière dont ils calculent les paiements, cela donne une idée même s'il n'y a pas les détails.

Spotify fait un calcul de rapport : il calcule la valeur du *stream* par mois en fonction du nombre total de *streams* en Belgique. Donc une valeur de stream est déterminée par rapport à l'ensemble de tous les *streams*. C'est une logique *market centric*, la part du marché total en Belgique détermine la valeur du *stream*. À l'opposé, la logique *user centric* serait de calculer la valeur du *stream* par abonné : si un abonné paie 10 euros et qu'il écoute 2000 *streams* par mois, les 10 euros seront divisés par le nombre de *streams*, et dans ce cas-ci chaque *stream* vaudra 0,005 euros et sera reversé aux ayants-droits que les utilisateurs ont écouté. Mais concernant ce *user centric system*, ce ne serait pas la solution, car pas mal de simulations ont été réalisées, qui démontre que ça ne va pas forcément favoriser les artistes émergents, qui ne font pas un nombre considérable de *streams*, et les genres plus de niche tels que le jazz et la musique classique. Ce système défavoriserait le top 50, mais ça favoriserait ceux qui sont dans le milieu du marché, ce qui n'est pas le but de ce système. Le groupement des labels indépendants européens a réalisé cette simulation, et a expliqué que ce ne serait pas la solution. En réalité, la solution serait un mélange de différents calculs, très compliqués à mettre en place. Les majors sont contre ce *user centric system* puisque le top 50 des artistes est chez eux.

Spotify a deux sources de revenus : les abonnements Premium de plus ou moins 10 euros par mois, et les revenus de publicités pour le Freemium. À noter que ce qui joue sur les chiffres, c'est qu'il y a très peu d'abonnements Premium en Belgique, mais sur cette donnée, personne n'a de contrôle. La Belgique est un des pires marchés européens en terme de Premium pour Spotify, et les publicités ne rapportent pas grand-chose. Spotify opère marché par marché, car il y a une valeur différente de Premium selon le pays. Donc, cela a un impact sur la valeur d'un *stream* selon le marché.

Spotify verse 70% aux ayants droit, plus ou moins. 50% aux *master owners*, donc propriétaire des *masters*, et 25% pour les auteurs.

Selon le type de contrat avec Spotify, on est payé différemment, avec plusieurs intermédiaires ou peu, qui prennent leur part (*voir le tableau à la page 9*).

Donc, chaque stream a une valeur différente selon le type d'abonnement et le pays ?

Oui, chaque *stream* est valorisé différemment selon qu'il s'agit de Freemium ou de Premium et selon le pays. Par exemple, quelqu'un qui écoute seulement Alice on the Roof n'enverra pas tout son abonnement à elle. La valeur de ses *streams* est calculée par rapport à l'ensemble des *streams* en Belgique. Cela favorise les artistes comme Taylor Swift qui en génèrent énormément.

J'ai fait un tableau sur base des informations que j'ai pour expliquer comment cela fonctionne. Vous pouvez le mettre dans votre mémoire, mais en mentionnant que ce sont des informations que j'ai collectées, pour m'aider à y voir plus clair, et que je ne garantis pas que ce schéma soit correct. Il est à prendre avec des réserves.

Spotify a décidé de ne plus payer pour les titres qui font un nombre de streams inférieur à 1000 dans l'espace de 12 mois. Qu'en pensez-vous ?

Pour éviter de payer pour chaque petit *stream*, Spotify a décidé de ne plus payer pour les morceaux qui ont moins de 1 000 *streams*. Il faut savoir que cela concerne énormément de titres sur Spotify, et cela coûte du data à Spotify sans rapporter grand-chose.

C'est surtout avantageux pour les *majors* (qui ont cherché à instaurer ça). En ne payant pas les petits *streams*, c'est-à-dire des millions de quelques cents, cela leur permet de redistribuer cet argent aux artistes qui génèrent beaucoup de *streams*. Cela favorise les professionnels et ceux qui ont de gros volumes d'écoute.

C'est vrai que 1000 *streams* ce n'est vraiment pas beaucoup, mais c'est une logique dangereuse car, à partir du moment où on commence à faire ça, c'est qu'on privilégie de plus en plus ceux qui ont beaucoup de *streams* et qu'on néglige ceux qui n'en ont pas beaucoup mais qui méritent quand même leur part du gâteau.

En tant que gestion collective, pensez-vous qu'en négociant avec Spotify, vous pourrez négocier/imposer des redevances plus élevées ?

Oui, nous ne touchons actuellement aucun droit voisin des plateformes de streaming. Il y a une injustice car, en tant que musicien de studio, si je joue sur un morceau diffusé à la radio, je cède mes droits d'exploitation pour la rémunération de studio. Mais j'ai des droits incessibles qui me reviennent par PlayRight quand le morceau passe à la radio ou à la télé. Cependant, je ne suis pas payé quand il est diffusé sur YouTube, Netflix ou Spotify. C'est une injustice totale pour les

musiciens de studio, c'est-à-dire les musiciens qui ne sont pas en relation contractuelle avec le producteur, qui leur accorde une rémunération proportionnelle sous forme de royalties.

En fait, il y a deux types de contrats entre un producteur de disque et un artiste interprète : soit un contrat d'artiste avec royalties (un pourcentage de ce que le producteur gagne), soit un contrat pour une session d'enregistrement avec un paiement ponctuel. Dans ce cas de contrat de studio, les musiciens sont payés un cachet, entre 200 à 500 euros, et en contrepartie de ce paiement, les musiciens cèdent leurs droits exclusifs d'exploitation de leur prestation. Ils cèdent ce droit pour que le morceau puisse être notamment *streamé*. Tout ça est normal, c'est comme ça que le *business* fonctionne depuis 60 ans. Pour faire participer le musicien à ce succès, des droits voisins existent, gérés en gestion collective, mais jusqu'à la loi de 2022, il n'y avait pas de droits voisins prévus pour le streaming. Donc, les musiciens de studio, qui sont artistes, qui ne sont pas sous contrat avec le producteur, ne touchent actuellement rien lorsque leur musique est diffusée en streaming, sur des plateformes comme Spotify. En d'autres mots, si un morceau fait un carton à la radio, les droits voisins permettent aux musiciens interprètes de toucher leur part. Mais si le morceau fait un carton sur Spotify, ils ne touchent rien. C'est une injustice totale pour les musiciens de studio qui ne sont pas sous contrat avec le producteur. Avec la nouvelle loi justement, des droits voisins sont prévus pour le streaming, mais jusqu'ici, rien ne nous a été payé. Cela signifie que, si la loi passe, les musiciens de studio pourraient commencer à recevoir une rémunération lorsque leurs morceaux sont diffusés sur des plateformes de streaming.

Par contre, l'artiste interprète qui est en contrat avec le label, lui a un pourcentage de ce que le producteur gagne, donc de ce que le producteur reçoit notamment de Spotify.

C'est ça qui est compliqué à défendre, la directive européenne concerne les interprètes au sens large, incluant ceux qui sont sous contrat, les musiciens de studio et les acteurs.

Pour les musiciens de studio et les acteurs, ce droit de rémunération est leur seule chance d'être payés proportionnellement à la réussite de leurs œuvres.

C'est vraiment important de bien comprendre cela, car c'est la base de notre réclamation. Nous voulons une **neutralité technologique** : peu importe la manière dont le titre est diffusé, exploité, il devrait générer des droits voisins pour permettre à tous les interprètes de toucher leur part du succès. Par exemple, Angèle touche des *royalties*, mais les musiciens de studio sur ses disques sont payés à la session et ne touchent rien des revenus de streaming.

Je prends l'exemple de Kate Bush et "Running Up That Hill". Ce morceau, enregistré il y a 37 ans, a explosé en popularité grâce à la série Stranger Things, passant de 100 millions à un milliard de streams. À l'origine, ce morceau a toujours été un succès, mais ce regain de popularité n'a rien rapporté aux musiciens de studio qui ont joué dessus. Ils ont été payés une fois, il y a 37 ans, sans

doute par un cachet, et ne touchent rien sur les revenus de streaming actuels, même si ce morceau a grandement contribué au succès de la série.

En Europe, en Belgique, quand "Running Up That Hill" passe à la radio ou à la télé, les musiciens qui ont joué sur ce titre touchent des droits voisins. Mais sur Netflix et Spotify, ils ne touchent rien. C'est totalement injuste. Il n'y a aucune raison que le succès en streaming ne soit pas partagé. C'est l'essence même du droit voisin des interprètes : partager le succès avec tous les créateurs de l'enregistrement musical.

Il y a d'autres articles dans la loi belge, comme la clause de succès qui permet une révision contractuelle si une œuvre rencontre un succès inattendu. Ne serait-elle pas suffisante ?

Je n'ai rien contre cette clause, elle pourrait par exemple être activée en justice si un interprète belge fait un carton dans un autre pays européen où il n'y a pas un droit à rémunération incessible. Mais en Belgique, cette clause aura moins d'intérêt puisqu'il y aura un droit à rémunération incessible pour tous les interprètes en Belgique. Il ne devrait pas activer cette clause car il y aurait des droits voisins avec le droit à rémunération incessible.

Du point de vue des producteurs, ce droit est la solution la plus pratique. Cela leur permettrait d'être plus tranquilles, sachant que les musiciens sont payés et ne reviendront pas 30 ans plus tard en réclamant une part des bénéfices. Donc même pour les producteurs, ce droit aurait des avantages, leur permettant d'être tranquilles et de ne pas risquer de se retrouver en procès avec quelqu'un qui aurait été payé au moment de l'enregistrement.

C'est absurde d'essayer de prévoir si un morceau va faire un succès ou pas. C'est pour ça que les droits voisins existent : au moment de l'enregistrement d'un titre, on ne sait pas si ça va marcher. Le tarif de la session studio est fixé en fonction de la durée de la session, de la notoriété du musicien, de la difficulté du morceau, voire de la distance du studio. Le droit à rémunération incessible permet de combler ce vide et de payer le musicien en fonction du succès.

Avec ce droit à rémunération incessible, Spotify devra négocier avec les labels et aussi les sociétés de gestion collective, ce qui pourrait complexifier leur marché en Belgique et éventuellement mener à un double paiement. Qu'en pensez-vous ?

D'une part, je ne pense pas qu'il y aura un double paiement. Cela nie l'existence des interprètes sans *royalties*, comme les musiciens de studio. Spotify ne paie pas ces gens-là : il paie les ayants droit qui, à un moment donné, ont payé des gens qui ont cédé leurs droits. Spotify paie déjà les sociétés de gestion collective comme la SABAM pour les auteurs, ce n'est pas un double paiement. Spotify paie déjà les auteurs d'une part et les labels d'autre part. Leur argument peut se comprendre par rapport aux interprètes principaux payés par les labels, mais ce n'est pas pertinent pour les musiciens de studio.

L'argument serait pertinent par rapport aux auteurs musiciens et non aux artistes musiciens, c'est ça ?

Tout dépend d'où on se place : chacun défend sa part du gâteau. La directive européenne vise à améliorer la rémunération des artistes et des auteurs sur le digital, car il y avait un problème de revenus entre différentes sources.

Le système entre la Sabam et PlayRight est fort différent, c'est une toute autre logique de perception des droits et de répartition. PlayRight perçoit sur la Belgique et distribue vers tous les interprètes diffusés en Belgique. La Sabam, c'est différent, c'est un autre point de vue que les artistes, car les droits exclusifs des auteurs sont en gestion collective. La Sabam gère leurs droits exclusifs, en leur touchant des droits sur Spotify. C'est de la gestion collective, donc il y a déjà la force de la gestion collective dans la négociation avec les plateformes. La Sabam ne le fait même pas à elle toute seule, elle est dans un groupement avec d'autres sociétés de gestion collective, et elle ne négocie pas pour la Belgique, elle négocie uniquement pour ses membres sur le monde entier. En ce qui concerne le digital, la Sabam perçoit à travers le monde entier, à travers le regroupement de sociétés de gestion de droit d'auteur du Nord de l'Europe, qui négocie les droits avec notamment Spotify, et la Sabam ne paie que ses membres, pas les autres auteurs diffusés en Belgique. Donc, la Sabam ne paie pas Taylor Swift par exemple, elle ne paie que ses membres, mais pour le monde entier. Ce système n'est donc pas comparable avec le système que PlayRight recherche, car ce serait comparer des pommes et des poires.

Du côté de la Sabam, au niveau de la négociation des redevances avec Spotify, je pense qu'il n'y aura probablement jamais plus que ce que la Sabam négocie déjà. Pour la Sabam, avoir la possibilité d'un droit à rémunération en plus pourrait permettre de mieux négocier, même si elle peut choisir de ne pas l'activer. Ils ont déjà leurs droits exclusifs chez Spotify, Deezer, Apple Music, etc. Cela ne change pas grand-chose pour eux. Les auteurs, éditeurs sont déjà payés. Pour les auteurs, ce droit ne change donc pas grand-chose.

Par contre, l'intérêt pour la Sabam, ce serait d'obtenir un droit à rémunération sur les plateformes de streaming de jeux vidéo. Pour le moment, pour les jeux vidéo, il n'y en a pas car c'est de l'achat direct des droits, du *buy out*. Donc, il n'y a jamais de droits payés sur les jeux vidéo, les droits sont tous achetés à la création.

Ce droit est donc surtout intéressant pour tous les interprètes diffusés en Belgique, pas seulement les belges, certains droits que PlayRight va récolter vont aussi partir à l'étranger. En effet, sur environ 25 millions de droits par ans, 80% de certains droits part à l'étranger, car ce sont surtout les étrangers qui sont diffusés en Belgique. Pour les musiciens payés en royalties, ils vont toucher un peu plus,

et pour les musiciens qui ne sont pas payés en royalties, ils vont passer de rien du tout à quelque chose.

Quelle autre solution pourrait être envisagée afin de garantir une juste rémunération aux auteurs et artistes ? Si le droit incessible à rémunération géré collectivement est annulé ?

Depuis 2019, avec le vote de la directive européenne, nous avons discuté avec d'autres parties, producteurs, etc. Jamais personne n'a proposé une autre solution viable. La directive dit que les interprètes et les auteurs ont droit à une rémunération proportionnelle et appropriée, et demande une licence pour l'utilisation des œuvres sur les plateformes de partage de contenu.

Transposer cet article littéralement dans la loi n'aurait rien changé concrètement. Si ce nouveau droit incessible à rémunération et géré collectivement n'est pas validé, rien ne changera dans l'industrie musicale. Les interprètes qui voudraient faire valoir cet article 18 en justice se mettraient à dos l'industrie. Des artistes comme Taylor Swift peuvent se le permettre, mais ce n'est pas le cas ici en Belgique.

Il y a une enquête sur le site de PlayRight. Cela montre qu'il n'y a pas eu d'évolution depuis la directive. Elle montre bien que les interprètes n'ont pas vu de différence et que le droit à rémunération est le seul moyen de changer les choses.

Il faut se dire aussi qu'on est un des rares pays en Europe, donc en Belgique, qui a un droit à la rémunération sur les deux types de plateformes, c'est-à-dire les plateformes de streaming et les plateformes de contenus.

D'ailleurs, l'argument qui a été utilisé au Parlement de dire que, avec ce droit, Netflix n'allait plus investir dans les productions locales, est totalement faux puisque Netflix a installé en Espagne son bureau européen, alors que ce droit y existait. C'est la preuve que ce droit à rémunération n'a pas du tout été un frein au développement économique de Netflix en Espagne. En Espagne on paye les artistes plus, donc pourquoi pas en Belgique ?

Pour avoir contacté plusieurs artistes belges, ils ne semblent pas être au courant des discussions concernant ce droit, tout l'aspect juridique de l'industrie et ses enjeux semble opaque pour eux.

Nous avons mené une campagne médiatique, avec des interviews dans les journaux. Mais c'est compliqué, les interprètes ne comprennent souvent pas ces concepts juridiques. Les musiciens acceptent ce qu'on leur donne sans vraiment comprendre comment cela fonctionne. Ils n'ont pas de pouvoir de négociation et ne voient pas comment cela pourrait être différent.

Ils sont complètement perdus. Pour ne plus être perdus, il faudrait des juristes pour les défendre, ce qui coûte cher, surtout pour ce que ça rapporte à un artiste en Belgique. Aller en justice coûte encore plus cher et c'est suicidaire pour leur carrière. Si un artiste décidait d'attaquer un label tel

qu'Universal, sa carrière serait finie. Il passerait des années en procès et aucune autre major ne voudrait plus jamais le signer à cause de sa réputation.

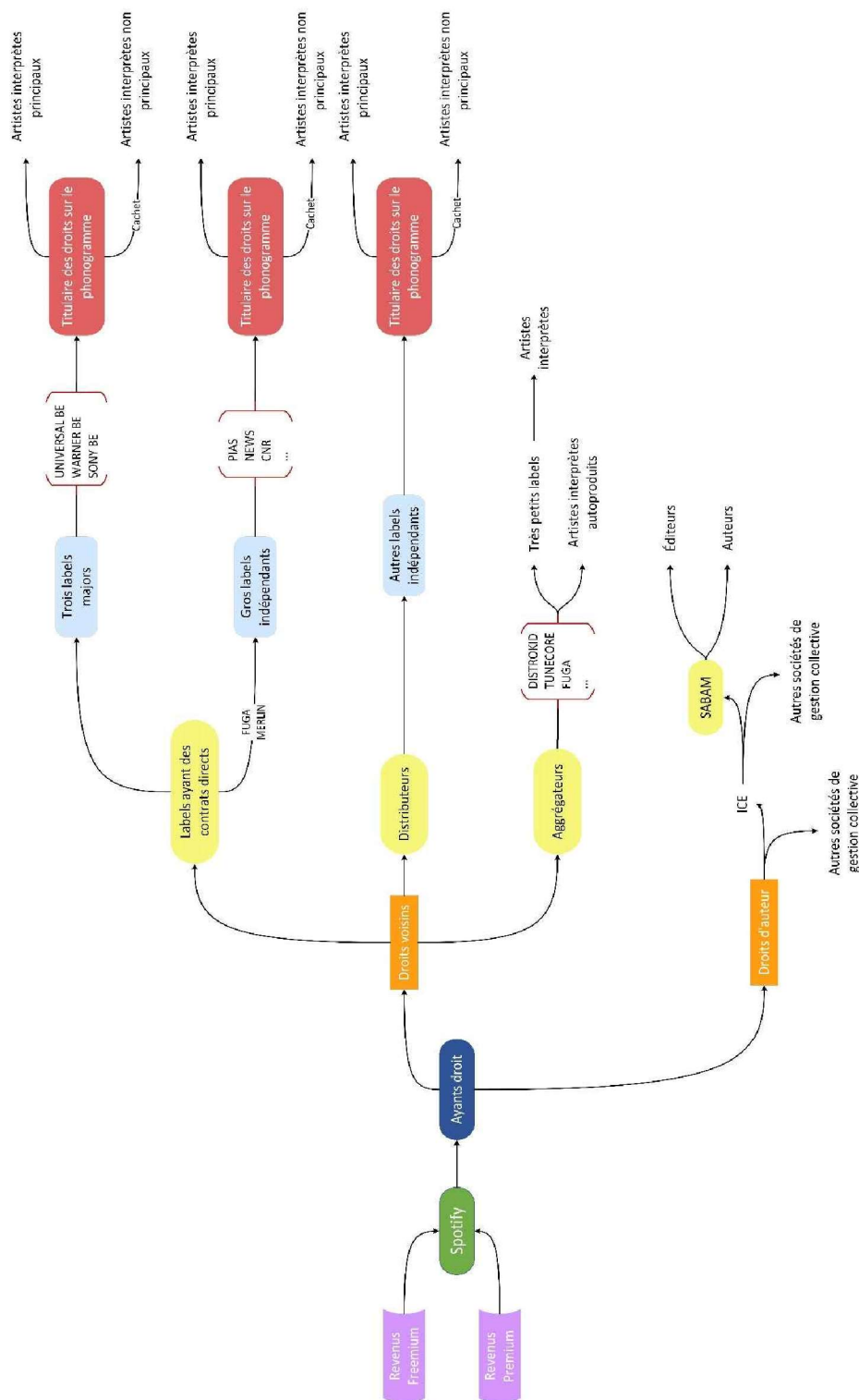
C'est là que les sociétés de gestion collective entrent en jeu. Elles ont le pouvoir de négocier pour leurs milliers de membres. Par exemple, PlayRight défend les intérêts de 22 000 interprètes diffusés en Belgique, que ce soit Stromae, Angèle, ou d'autres. Moi, en tant que président, je représente tous les interprètes, et PlayRight est une coopérative dirigée par des interprètes pour des interprètes. Je suis musicien, et tout le conseil d'administration est composé de musiciens et d'acteurs. Nous représentons tout le monde et défendons les intérêts de nos membres.

Beaucoup de musiciens ne veulent s'intéresser qu'à faire de la musique, ce que je comprends.

Les artistes n'ont pas besoin de tout comprendre, mais de nous faire confiance. Nous défendons leurs intérêts pour le bien de tous.

Schéma simplifié

Diagramme simplifié et traduit en français sur base d'un document fourni par M. Christian Martin, qui précise que les informations de ce document l'aident à y voir plus clair, mais il ne garantit pas que ce schéma soit correct, il est à prendre avec des réserves.



Steven Desloovere

- **Présentation en quelques mots**

Depuis avril 2020, il est responsable du département musique dans le Comité de management de la Sabam.

- **Date de l'échange**

31 juillet 2024

- **Lieu de l'échange**

Appel audiovisuel sur l'application Teams

- **Contenu de l'échange**

Que pensez-vous de ce droit incessible à rémunération géré collectivement ?

La Sabam représente les éditeurs et les compositeurs, PlayRight les artistes, et pour le moment dans l'écosystème du streaming il y a une grosse différence entre les deux. La Sabam fait déjà une représentation avec la plateforme de streaming, donc la nouvelle loi n'a pas un très grand impact pour notre compositeur, nous négocions déjà une rémunération avec des compositeurs. Le montant va rester le même.

Donc cette nouvelle loi ne va pas changer beaucoup de choses pour la Sabam. Pour PlayRight, il y a très certainement une possibilité de changement.

Je ne comprends pas très bien quelle est la relation entre les auteurs et les labels, les producteurs.

Est ce qu'ils ont des contrats directement avec les labels ?

Non il n'y a pas de lien direct. Ce n'est pas impossible, mais normalement un compositeur est en relation avec un éditeur. Donc, un compositeur écrit une chanson, contacte un éditeur, qui va travailler en vue de l'éditer, par exemple en trouvant un artiste pour interpréter cette chanson. Il y a un lien entre l'éditeur et le label.

Alors qu'un interprète a un lien avec le label. L'artiste qui chante la chanson va chez un label, qui produit des vinyles ou des CD, mais qui règle aussi tout l'aspect du streaming.

Il y a 2 possibilités : l'éditeur dit à de différents labels « voici des chansons écrites par un compositeur et je cherche encore un chanteur ou chanteuse », ou alors le label demande à un éditeur : « je cherche encore des chansons, est-ce que toi en tant qu'éditeur tu connais un compositeur qui conviendrait ? »

Souvent, l'artiste et le compositeur sont les mêmes, dans ce cas le label et l'éditeur sont aussi directement liés, c'est un cas d'écosystème 100% lié.

Les droits sont *splités*. Donc sur chaque chanson, il y a le droit d'auteur et des droits voisins, il sont séparés. Le label qui négocie un contrat avec Spotify, reçoit tous les montants pour les droits voisins. Et après, il doit régler cela avec l'artiste, c'est interne.

À côté de ça, il y a le *Publishing* et ça, c'est la Sabam qui perçoit les redevances de Spotify, pour les auteurs et les éditeurs. Il n'y a donc pas de lien avec les labels.

Pensez-vous que c'est un droit qui est plutôt négatif pour les producteurs ? Ou pas forcément ?

Je pense que la loi va probablement avoir un impact sur l'écosystème. Mais en totalité. On paye pour le moment 10€ l'abonnement Spotify, il y a un pourcentage de Spotify doit gérer pour lui-même, et le reste va être *splité* entre les différentes parties quand la loi va changer. Ce n'est pas comme si Spotify allait demander 11 euros pour ses abonnements, ça va rester 10 euros. Donc, ce droit va certainement changer l'écosystème, probablement avec des impacts négatifs pour quelqu'un, et positifs pour un autre.

Et donc vous pensez que Spotify, vraisemblablement, ne va pas changer son modèle de rémunération alors ?

C'est mon opinion, personnellement, je ne pense pas qu'il va changer. Mais y a ce sont des simples suppositions, pour le moment, il n'y a pas une opinion officielle.

Anastasia Chaidron

- **Présentation en quelques mots**

Anastasia Chaidron est *legal manager* chez PlayRight.

- **Date de l'échange**

30 juillet 2024

- **Lieu de l'échange**

Appel audiovisuel sur l'application Teams

- **Contenu de l'échange**

Le contenu de l'échange est limité à ces quatre citations, vérifiées au préalable par Mme Chaidron.

1- « Concernant la transposition de l'article 18 de la Directive DSM et de la question de sa compatibilité avec un droit à rémunération in cessible géré collectivement, « à ce stade, la position officielle de la Commission européenne se retrouve dans les différentes réponses parlementaires du Commissaire Breton. »

2- « À ce jour, il n'y a pas de convention collective, que ce soit dans le domaine de l'audiovisuel ou musical ».

3- « Actuellement, le système ne permet pas aux musiciens de session de bénéficier pleinement de leurs droits ».

4- « Dans la Directive DSM, la série de nouvelles dispositions contractuelles (art. 18 à 23) reste en pratique difficile à invoquer par les musiciens. Leur position contractuelle reste faible. La seule véritable solution pour satisfaire les conditions, en particulier celles de l'article 18, est d'établir un droit à rémunération in cessible, auquel l'on ne peut renoncer, et soumis à une gestion collective obligatoire. Obligatoire, pas volontaire. Car si la gestion collective était volontaire, l'artiste se retrouverait dans une position où on pourrait le forcer contractuellement à sortir de ce cadre ».

Alice on the Roof

- **L'artiste en quelques mots**

De son vrai nom Alice Dutoit, Alice on the Roof est une auteure-compositrice-interprète belge qui s'est faite connaître à The Voice en 2014. Elle a remporté un Disque d'or un an plus tard.

Date de l'échange

Mercredi 17 juillet 2024

- **Lieu de l'échange**

Via l'application Instagram

- **Contenu de l'échange**

Que penses-tu de la relation en général des labels avec les artistes musiciens ? Quel est le positif et/ou le négatif de ces relations sur la rémunération des artistes ?

Je peux te donner mon point de vue, qui est celui d'une artiste belge qui a signé un an avec un super label français, qui s'appelle Tôt ou Tard, c'est un des plus gros labels indépendants. Mon avis sur mon label va probablement être différent d'autres avis que tu as consulté par ailleurs, car j'ai l'impression que des labels comme cela, il n'en existe plus énormément, sans doute parce que dans le milieu de la musique il existe de moins en moins de moyens.

J'ai signé un contrat d'artiste classique. J'ai hésité à signer en licence, car de plus en plus d'artistes le font et ça leur laisse plus les rennes, c'est une autre casquette qui les laisse plus proactifs. Je ne regrette pas un seul instant d'avoir signé ce contrat d'artiste, parce que ce ne serait pas mon fort d'être cheffe d'employés, de mettre toute une machine en place. J'ai besoin de temps pour écrire, rechercher, faire des choses originales. Par la signature de ce contrat d'artiste, je reçois moins de redevances que si j'avais signé en licence, mais c'est une véritable paix d'esprit.

Ça fait 10 ans que je suis dans le monde de la musique, j'ai eu des expériences dans d'autres maisons de disque, et je peux te dire que mon label est un des rares où il y a cette relation de confiance entre les artistes et le label. Je suis super libre dans ce que je fais, tout en étant soutenue. Mon label me permet de ne pas me sentir seule dans un monde de l'industrie musicale, qui peut paraître effrayant. Cela contribue très fort à mon épanouissement dans ce métier. Je préfère gagner moins, mais être plus épanouie.

À ma connaissance, dans un contrat d'artiste classique, l'artiste touche 10% des royalties sur les albums vendus. Il y a tellement de formes de rémunérations que ce n'est pas simple de tout comprendre, entre les droits, les cachets de concert, les salaires, c'est très vaste.

Je suis très heureuse de mon label car ils ont aussi réussi à rentrer mes nouveaux morceaux dans des playlists Spotify, ce qui fait une énorme différence !

Quel est ton avis sur la plateforme Spotify, en particulier que penses-tu des redevances qu'elle verse aux artistes belges ?

Si j'ai bien compris, on a parfois l'impression que si on écoute une artiste Y sur Spotify, c'est cette artiste Y qui va toucher la somme générée par l'écoute. Ce n'est pas le cas, il y a un pot commun Spotify qui rassemble tout l'argent généré par les écoutes sur la plateforme. Ce pot commun est ensuite redistribué par pourcentage de taux d'écoute aux artistes, ce n'est pas un cercle vertueux. Ce système est une petite aberration, il faut que ça change parce que cela impacte les petits artistes.

Charles

- **L'artiste en quelques mots**

Charlotte Foret, du nom d'artiste Charles, est une chanteuse auteure-compositrice-interprète belge, née en 2001. Elle est la gagnante de The Voice Belgique de 2019. Elle vit de sa musique.

- **Date de l'échange**

15 juillet 2024

- **Lieu de l'échange**

Via l'application Instagram

- **Contenu de l'échange**

Quel est le positif et le négatif que tu tires du streaming de ta musique Spotify ? Est-ce que tu as le sentiment que tes droits en tant que créatrice, artiste, sont respectés sur Spotify ? Par exemple, je me demande si tu estimes que les redevances que tu touches sont proportionnelles au nombre de streams que Spotify génère sur tes chansons ?

Au niveau du positif, je dirais la visibilité. À l'image des réseaux sociaux, les plateformes de streaming permettent de toucher dans le monde entier.

Cependant, au niveau du négatif, il y a la rémunération des artistes, surtout quand l'artiste est petit. Il est impossible de vivre des *streams* pour la plupart des artistes. Pour ma part, ce sont les concerts qui me permettent de vivre de ma musique, pas les *streams*.

Je comprends que cette question peut être délicate, penses-tu que ton label prend une part équitable sur tes revenus de streaming ?

Concernant le label, je pense que cela dépend énormément du « deal d'artiste » avec le label. Par exemple, j'ai choisi un contrat d'artiste. Si l'on veut, mon label paie tout pour moi, et en échange je leur laisse un certain pourcentage. Ils font ça bien donc je suis très contente du travail que mon label fait pour moi.

Mais je pense que ça dépend du deal de chaque artiste, les artistes qui sont juste en distribution vivent une situation différente selon moi.

Si nous vivions dans un monde fictif dans lequel la redevance que les artistes touchent pour chaque stream serait déterminée par toi, combien estimerais-tu que Spotify devrait payer par stream pour un artiste belge ?

Dans un monde fictif j'aimerais que ce soit 10 fois plus par *stream* que ça ne l'est actuellement. Donc entre 0,03 à 0,05 euros par *stream*.

O'Farrell

- **L'artiste en quelques mots**

De son prénom Justin Desmet, O'Farrell est producteur indépendant et musicien live.

- **Date de l'échange**

19 juillet 2024

- **Lieu de l'échange**

Via l'application Instagram

Saurais-tu m'expliquer en quelques mots ce que tu fais et avec qui tu travailles ?

Je suis producteur, mais pas comme « à l'ancienne », dans le sens d'une personne qui finance le projet. Par le passé, c'était dans ce sens-là parce que ça coûtait très cher de produire un album de musique : il fallait d'office payer un studio, un technicien, un ingé-son, etc. De nos jours, certains producteurs font toujours tout cela, mais de mon expérience ça ne se passe pas forcément comme cela. Mon rôle est d'aider à développer, à réaliser un projet. Forcément, je touche quand même les droits de production et/ou les droits de compositeur/interprète. Je ne mets pas des grosses sommes d'argent pour aider à produire le projet, je suis beaucoup plus dans l'aide à la réalisation du projet. J'ai par exemple travaillé en production avec les artistes belges Diego 2D, MADO, Orlane, etc. À côté de ce travail, je produis également mes propres sons. Je suis également musicien live, je joue de la guitare pour l'artiste Youssef Swatts's en concert, je lui ai aussi créé quelques « prods ».

Je me demande ce que tu penses de la relation en général des labels avec les artistes musiciens ?

Le positif et/ou le négatif de ces relations sur la rémunération des artistes ?

J'ai étudié un bachelier en informatique musicale à l'IMEP, ça fait seulement un an que je ne fais que travailler dans le domaine de l'industrie musicale. Je commence donc petit à petit à voir deux/trois de mes projets qui sont signés ou en voie d'être signés avec des labels.

La première chose qui me vient à l'esprit lorsque l'on me demande la relation entre les labels et les artistes, c'est l'idée d'un rapport de force. Les labels d'une part et les artistes d'autre part sont vraiment deux groupes de personnes distincts, qui, bien que parlant d'un même sujet, utilisent un vocabulaire totalement différent et avec des approches différentes.

J'ai noté quelque chose de positif : les labels sont beaucoup moins nécessaires au développement des artistes que ce n'était le cas avant. Les labels ne sont plus un passage obligé, je pense que les labels en sont conscients et sont obligés de prendre cela en compte dans leurs relations avec les artistes.

Pour en avoir beaucoup discuté avec d'autres personnes du milieu, la musique, pour beaucoup de labels, est un moyen de faire du profit. Pour les artistes, les labels indépendants rassurent un peu,

parce qu'il semble y avoir moins cette ambition-là, et ils n'ont pas la force de frappe des labels. Avec les labels indépendants, les artistes se sentent généralement moins perçus comme des «planches à billets». Alors que pour les labels *majors*, il y a beaucoup plus cette image de rouleau compresseur, signer avec eux donne un peu une impression de vendre son âme au diable.

J'ai l'impression que certains labels ont conscience qu'ils jouent dans un jeu où ils sont en position dominante, très peu d'artistes ont en main les clés pour bien négocier et comprendre l'aspect contractuel.

Par exemple, j'ai une expérience personnelle à partager. J'ai collaboré avec l'artiste belge émergent Edgar André. Nous avons sorti un premier single, qui a bien marché. Nous avons reçu trois propositions de labels indépendants relativement grands. Une de ces trois propositions était littéralement une arnaque. Le directeur artistique du label en question mettait une pression sur Edgar André pour signer au plus vite un contrat le liant pendant cinq ans. Il le noyait d'informations, alors qu'Edgar ne comprenait rien aux termes et arguments employés. Il jouait de son autorité en laissant entendre qu'il savait ce qu'il faisait, et qu'Edgar devait lui faire confiance en tant que nouvel arrivant dans le milieu. Le directeur essayait de faire croire à Edgar qu'il était face à une opportunité en or, qu'il ne s'en rendait pas compte, et qu'il n'était pas en position de la refuser, pour « noyer le poisson ». J'ai écouté l'enregistrement de cette conversation, il me paraît clair que le directeur cherchait à perdre Edgar en utilisant sciemment des termes compliqués, du jargon, en sachant très bien que son interlocuteur n'avait pas les clés pour bien comprendre en réalité la teneur de l'offre du label.

Les artistes émergents ont souvent très peu les moyens de pouvoir se payer une aide juridique pour y voir plus clair. Les artistes ont donc cette impression d'être « désarmés ». La conséquence, c'est un sentiment d'infériorité par rapport aux labels qui savent plus de choses. Heureusement, Edgar André est bien entouré, de personnes qui sont dans ce milieu depuis longtemps, elles ont écouté les conversations avec le directeur artistique et ont prévenu Edgar que c'était une proposition grotesque, honteusement désavantageuse pour lui, qui lui était vendue sous la forme d'une opportunité en or.

Autre exemple, un des artistes avec lequel je travaille, Youssef Swats a tenté de négocier avec des labels, et leur réponse était « ça fait 20 ans qu'on travaille comme ceci, comme cela, tu ne peux pas chercher à négocier avec nous, ça n'a pas de sens, fais comme on dit qu'il faut que tu fasses, un point c'est tout ». Je pense que s'il y avait plus de facilité d'accès de ce « savoir juridique », les artistes sauraient plus se défendre.

Globalement, pour toutes les personnes que je côtoie dans le monde de la musique, l'image des labels est assez négative. Un exemple est l'artiste Damso, qui, même s'il a percé dans le domaine, critique publiquement les labels.

Quel est ton avis sur la plateforme Spotify, en particulier que penses-tu des redevances qu'elle verse aux artistes belges ?

Mon avis et l'avis des artistes qui m'entourent, concernant Spotify, est similaire à celui que je viens de développer par rapport aux labels.

Le positif de Spotify est sa simplicité, son accessibilité, son aspect communautaire. Le négatif repose sur le partage des redevances. Les abonnés paient 10 euros par mois, mais en réalité moins de 10% (je ne me souviens plus du pourcentage exact) est reversé à plus de 90% des artistes. Les gros artistes sont très avantagés et ne vont donc pas cracher sur ce système.

C'est vraiment selon moi un modèle exclusivement commercial, trop commercial, et non un modèle tourné vers le respect du travail artistique. Ce système est une forme de condescendance vis-à-vis des artistes qui sont moins *streamés*. En outre, peut-être que certains auditeurs seraient plus enclins à payer un abonnement Premium, s'ils avaient la certitude que l'argent qu'ils mettent dans la plateforme reviendrait aux artistes qu'ils écoutent et souhaitent supporter.

Malgré tout cela, les artistes sont obligés de passer par cette plateforme, pas le choix puisque Spotify est le *leader* du streaming musical.

Selon moi, Spotify devrait créer une option de qualité audio plus élevée pour un certain abonnement Premium.

Je me demande, avec ton expérience, ce que tu penses à première vue de ce nouveau droit inaccessibles à rémunération passant par une gestion que le législateur belge en place pour essayer de garantir une juste rémunération pour les auteurs musiciens et artistes-interprètes ? Sachant que ce droit est actuellement attaqué par des géants de l'industrie tels Sony, Spotify, Universal..

Je n'étais pas au courant de cette loi. Je trouve ce nouveau droit super valorisant. Je trouve que les labels ne devraient pas pouvoir avoir une main mise sur tous les droits des artistes avec lesquels ils signent.

EMREN JEZED

- **L'artiste en quelques mots**

De son prénom Jules-César, **EMREN JEZED** est un chanteur, auteur-compositeur- interprète et claviériste.

- **Date de l'échange**

16 juillet 2024

- **Lieu de l'échange**

Via l'application Messenger

- **Contenu de l'échange**

Quel est le positif et le négatif que tu tires de la plateforme Spotify ?

Sur Bandcamp ou Soundcloud, plateformes de streaming musical pour lesquelles l'importation de musique est gratuite, on se retrouve facilement mêlés à une masse de musiciens amateurs ou semi-pro, dans un nuage d'inconnus. Sur Spotify, on peut éventuellement se retrouver dans une playlist aux côtés de personnalités établies. Et pour être sur Spotify, comme pour imprimer des cartes de visites ou s'acheter un costard, il faut payer : ça fait pro. Pour les nouveaux auditeurs ou les potentiels collaborateurs/soutiens, on se dit que ça génère un sentiment de la légitimité, d'être face à quelqu'un de sérieux. Ça peut aider.

Cependant, Spotify est parvenu à se rendre presque incontournable. Lorsque j'ai décidé de retirer mes morceaux de toutes les plateformes de streaming, exceptés Bandcamp, plusieurs personnes de mon entourage ont réagi en disant que je rendais ma musique moins facile d'accès, alors qu'il n'y a pas plus de clics nécessaires à faire pour me trouver sur Bandcamp que pour aller sur Spotify. Mais puisque Spotify est devenu le terme générique pour désigner « l'endroit où l'on écoute de la musique », tout le monde s'y installe et y centralise son expérience d'écoute, au détriment des artistes qui ne souhaitent pas y être.

Ce qui est clair pour moi, c'est que Spotify est un business dont l'objectif principal est de faire du profit en offrant des services moyennant paiement et des espaces publicitaires. J'ai utilisé la plateforme pendant quatre à cinq ans, en tant qu'artiste indépendant, pour promouvoir mes morceaux, et je n'ai jamais eu l'impression que Spotify essayait de se faire passer, auprès des créateurs et artistes, pour autre chose que ça. Il y a définitivement des informations qui ne nous parviennent pas aussi facilement, clairement, lisiblement que cela devrait être si le respect des artistes/créateurs était la priorité absolue pour la plateforme. Spotify a suffisamment de poids, notamment par son association avec les plus grandes maisons de disque, et par le monopole ainsi

obtenu, pour tout simplement nous présenter les règles du jeu et rendre le potentiel refus des artistes et créateurs indépendants quasi-négligeable. Le rapport de force est en déséquilibre net.

Si nous vivions dans un monde fictif dans lequel la redevance que les artistes touchent pour chaque stream serait déterminée par toi, combien estimerais-tu que Spotify devrait payer par stream pour un artiste belge ? En d'autres termes, quelle serait selon toi la redevance juste, proportionnelle, pour un stream ? Pour te faire une idée, actuellement, en moyenne, Spotify verse entre 0,003 euros et 0,005 euros par stream.

Concernant les redevances, tout comme 99% des artistes indépendants, je n'ai absolument aucune idée des critères ou formules qu'utilise Spotify pour calculer cet argent. Ce que je sais, c'est que deux artistes ayant le même nombre d'écoutes ne seront pas payés pareil. Cela dépendant de la localisation des auditeurs et de l'artiste, du type de musique, du type d'abonnement et d'aspects juridiques autour des droits d'auteurs, des licences et des taxes.

Je n'ai pas de chiffre de redevance proportionnelle à donner, peu importe, à condition que ce chiffre reste le même indépendamment de la provenance de l'artiste, du style, du type d'abonnement des auditeurs, etc. S'il y a une constante, on peut facilement se projeter, prévoir, se demander si le contrat nous intéresse réellement ou pas.

Dans un monde idéal, je devrais pouvoir directement déduire le total exact de mes revenus générés sur Spotify rien qu'avec le nombre de *streams*, sans aucune erreur.

J'utilise Bandcamp pour cette raison : même si le *stream* n'y rapporte rien, lorsque quelqu'un achète mon album pour 20 euros, je reçois 20 euros. Je dois payer les frais d'utilisation de Bandcamp, mais ceux-ci restent constants donc prévisibles.

Enola

- **L'artiste en quelques mots**

Enola est une chanteuse, compositrice, interprète belge, découvert lors de la 10^{ème} édition de The Voice Belgique.

- **Date de l'échange**

15 juillet 2024

- **Lieu de l'échange**

Via l'application Instagram

- **Contenu de l'échange**

Quel est le positif et le négatif que tu tires de la plateforme Spotify ?

Pour le positif, je dirais que Spotify nous pousse à créer mieux: quand tu peux partager ta musique sur Spotify, ils fournissent une application pour voir les statistiques mais il y a aussi des rubriques, des petits articles qui t'expliquent beaucoup de chose sur la création, la promotion, le partage d'écoutes... Ça c'est très intéressant.

Pour ce qui est du négatif, je dirais qu'ils ne poussent pas assez les petits artistes à faire découvrir leur musique. Et bien sûr la rémunération!

Est-ce que tu as le sentiment que tes droits en tant que créatrice, artiste, sont respectés ?

J'ai le sentiment que mes droits sont respectés oui mais pas autant que les grands artistes qui font des millions de *streams*, car il y a un label et toute une équipe derrière l'artiste.

Estimes-tu que les redevances que tu touches sont proportionnelles au nombre de streams que Spotify génère sur tes chansons ?

Non, je ne touche pas grand-chose sur Spotify par rapport aux *streams* que je génère, j'ai gagné environ 40€ pour 22.000 écoutes, pour te faire une idée.

Pour un mois donné, pourrais-tu me partager le nombre de streams par rapport aux redevances que tu as touchées pour ces streams ?

Malheureusement je peux pas te dire ce que je reçois par mois, je travaille avec le distributeur Distrokid pour mettre mes morceaux en ligne et il ne me permet pas de voir mensuellement ce que je gagne... En plus, Distrokid prend environ deux à trois mois pour me verser mes redevances de Spotify, donc je ne sais pas le voir en temps réel non plus.

Est-ce que le distributeur Distrokid prend une part raisonnable selon toi de tes redevances versées par Spotify ?

La plateforme fonctionne avec un abonnement annuel, je pense que c'est environ 20€ par an. Il y a des options en plus, par exemple tu peux payer 30€ par single ou 50€ par album afin que ta musique

reste constamment sur les plateformes, même si tu annules ton abonnement Distrokid. Mais la plateforme ne prend rien sur les redevances que tu gagnes de par tes *streams* sur Spotify.

Si nous vivions dans un monde fictif dans lequel la redevance que les artistes touchent pour chaque stream est déterminée par toi, combien estimerais-tu que Spotify devrait payer par stream pour un artiste belge ? En d'autres termes, quelle serait selon toi la redevance juste, proportionnelle, pour un stream ? Pour te faire une idée, actuellement, en moyenne, Spotify verse entre 0,003 euros et 0,005 euros par stream.

Je pense que ça devrait tourner autour des 0,05 euros par *stream*.

Coralien

- **L'artiste en quelques mots**

Coralien est auteur, compositeur, interprète, instrumentiste et producteur artistique. Il partage également sur les réseaux sociaux dans le but de visibiliser son travail. En août 2024 plus de 92 200 personnes sont abonnées à son compte de partage de vidéos sur l'application Instagram.

- **Date de l'échange**

15 juillet 2024

- **Lieu de l'échange**

Via l'application Messenger

- **Contenu de l'échange**

Quel impact Spotify a-t-il sur ta rémunération en tant qu'auteur et artiste interprète ?

En tant qu'artiste belge, je fais plusieurs milliers de *streams* par mois. Mais on va pas se le cacher, c'est très mal payé par Spotify

Le positif de Spotify, c'est que c'est une plateforme qui a vraiment convaincue beaucoup d'auditeurs et d'auditrices. C'est la plateforme numéro un qui a vraiment réussi à séduire avec son système de playlist et son expérience ultra personnalisée. Il n'y aurait donc pas d'intérêt à ne pas être sur Spotify. Pour moi c'est intéressant que ma musique soit intégrée dans des playlists éditoriales. Quand je sors un nouveau single, si j'ai la chance d'être dans une playlist, ça apporte une audience énorme que je n'aurais pas eu sans cela.

Point de vue négatif, c'est évidemment le côté financier. Spotify ne me permet pas du tout de générer vraiment des sous supplémentaires. Disons que ça rembourse une partie des frais de production, de studio, d'attaché de presse, de shoot photo, tout l'investissement financier qu'il y a dans le projet global. Mais ça ne me permet pas vraiment de générer du profit.

Ça apporte de la visibilité, mais quand les gens me disent « Ah oui je t'écoute sur Spotify », je leur dit que c'est super, mais que s'ils veulent vraiment me soutenir, il faudrait acheter mon album. Parce que c'est sûr que les redevances Spotify, ce n'est pas viable. Et encore, moi je fais partie des artistes qui ont investi l'argent eux-mêmes, donc c'est moi le producteur financier, les redevances me reviennent entièrement. Mais si j'avais signé dans un label, j'aurais encore moins de cette partie-là. Bon, peut-être qu'en contrepartie j'aurais un petit peu plus d'écoutes. Il faudrait vraiment générer énormément de *streams* pour que ce soit viable.

Est-ce que tu as le sentiment que, en tant que créateur, artiste, ton droit à une rémunération juste est respecté ? Je me demande si tu estimes que les redevances que tu touches sont proportionnelles au nombre de streams que Spotify génère sur tes chansons ?

Pour répondre à ta question de manière concrète, non, je me sens pas du tout respecté en tant qu'artiste, en tant que créateur. L'investissement, pour le retour que l'on reçoit, ce n'est pas du tout proportionnel. Même pour un artiste comme moi qui monte jusqu'à 35000 ou 40000 auditeurs par mois, ce qui n'est pas ridicule, ça ne me permet pas de générer assez de sous. C'est difficile. Je terminerai en disant que : c'est mieux que rien. Mais que entre « ça » et le « rien », il y a pas beaucoup de différence.

JeyH' Music

- **L'artiste en quelques mots**

De son prénom Jérôme, JeyH' est auteur, compositeur et arrangeur (pour lui-même et pour d'autres artistes), musicien (basse/guitare/clavier), chanteur et coach vocal.

- **Date de l'échange**

16 juillet 2024

- **Lieu de l'échange**

Via l'application Instagram

- **Contenu de l'échange**

Que penses-tu de la situation des redevance en Belgique, au niveau de la relation entre Spotify et les artistes-interprètes/auteurs-compositeurs et de la relation entre Spotify et les producteurs de musique ?

En outre, je me demandais si tu pouvais partager avec moi ce que tu trouves de positif et de négatif de Spotify sur la rémunération des auteurs/artistes musiciens ?

Le positif pour les auteurs, compositeurs, producteurs, artistes-interprètes, c'est que Spotify est une méthode très simple, rapide, accessible de partager sa musique. Malgré tout, il faut quand même toujours passer par un distributeur, comme par exemple Distrokid ou iMusician, pour pouvoir être sur les plateformes de streaming. Ou alors, il faudrait avoir sa propre maison d'éditions et de distribution, ce qui est très rare.

Le négatif est la redevance. Un artiste émergent, ou même un artiste belge qui commence à avoir un petit succès, touche en moyenne 0,004 euros par distribution, là où un artiste comme Dua Lipa ou Ed Sheeran touche plus que ça. Il y a donc une énorme inégalité entre les gros artistes à succès et les artistes émergents. C'est illogique puisque ces gens génèrent déjà des milliers d'euros en droit d'auteur.

Entre le positif et le négatif, il y a les playlists éditoriales de Spotify qui sont en général très consultées par les auditeurs. Dans ces playlists, l'on retrouve aussi de grands chanteurs connus dans le monde entier, les plus gros *hits*. Il faut espérer que sa chanson passe là-dedans, mais c'est très rare que cela arrive.

Enfin, quelle serait pour toi la valeur juste et proportionnelle de la redevance d'un stream sur Spotify ? Sachant qu'il semble que, actuellement, en moyenne, Spotify verse entre 0,003 euros et 0,005 euros par stream.

Selon moi, la solution serait que les artistes émergents gagnent une base équitable plus élevée au chiffre actuel, pour moi ce nombre correspondrait à 0,05 euros par *stream* (pour qu'au moins ils

puissent réinvestir de l'argent dans leurs projets), et que la différence de redevances soit rééquilibrée. C'est-à-dire qu'il faudrait diminuer un peu la valeur des redevances des énormes artistes, sans pour autant qu'elle soit égale à celle des artistes émergents. Cela permettrait à tout le monde d'évoluer plus facilement.

