

**L'industrie du disque à l'ère du numérique :
l'évolution des droits d'auteur et l'édition
musicale**

Joëlle Bissonnette
Sous la direction de
Marc Ménard

**Chaire René-Malo en cinéma et en
stratégies de production culturelle**

École des médias
UQAM
Novembre 2009

Table des matières

<u>Table des matières</u>	i
<u>Table des schémas</u>	iv
<u>Table de l'annexe</u>	iv
<u>Introduction</u>	1
1. Mise en situation : l'industrie du disque et la numérisation.....	1
2. L'intérêt de cette recherche.....	1
3. La structure de ce rapport de recherche.....	2
<u>Partie 1 : La loi canadienne sur le droit d'auteur</u>	3
1. LE DROIT D'AUTEUR	3
1.1 Définition.....	3
1.2 Titulaire de l'œuvre.....	3
2. LES DROITS D'AUTEUR	4
2.1 Les droits économiques.....	4
2.2 Les droits moraux.....	4
2.3 Les droits voisins.....	5
2.4 La copie privée.....	6
3. L'EXPLOITATION D'UNE ŒUVRE	6
3.1 La cession.....	6
3.2 La licence.....	7
3.3 Redevances et droits.....	7
3.4 La Commission du droit d'auteur.....	7
<u>Partie 2 : Droits et gestion collective des droits dans l'industrie de la musique</u>	8
1. GESTION COLLECTIVE	10
2. LES DROITS DE REPRODUCTION ET LES DROITS DE SYNCHRONISATION	11
2.1 La SODRAC.....	11
2.2 La CMRRA.....	13
2.3 CMRRA/SODRAC Inc. (CSI).....	13
3. LES DROITS D'EXÉCUTION	14
3.1 La SOCAN.....	14
4. LA COPIE PRIVÉE	15
4.1 La SCPCP.....	15

5. LES DROITS VOISINS DU DROIT D'AUTEUR.....	16
5.1 La SCGDV.....	16
a) Artistes interprètes.....	17
1. ARTISTI.....	17
2. ACTRA.....	17
3. AFM.....	17
b) Producteurs.....	18
1. SOPROQ.....	18
2. AVLA.....	18
<u>Partie 3 : Les droits d'auteur et la numérisation.....</u>	18
1. NOUVEAUX USAGES DE LA MUSIQUE.....	19
1.1 Le téléchargement.....	19
1.1.1 Le téléchargement légal.....	19
1.1.2 Le téléchargement illégal par systèmes pair-à-pair.....	22
1.2 La transmission.....	23
1.3 La webdiffusion.....	24
1.4 La baladodiffusion.....	24
1.5 La radiodiffusion numérique par satellite.....	25
1.6 Le Web 2.0.....	25
2. NOUVEAUX TARIFS POUR NOUVEAUX USAGES.....	26
2.1 Les décisions de la Commission.....	29
A) Exécution et communication publique d'œuvres musicales et d'enregistrements sonores	29
Tarif 22.A SOCAN Internet – Services de musique en ligne.....	30
Tarifs 22.B à 22.G SOCAN Internet – Autres utilisations de la musique.....	31
- 22.B Radios commerciales.....	31
- 22.C Radios non-commerciales.....	32
- 22.D Télévision commerciale, autres services de télévision, services sonores payants, radio par satellite.....	32
- 22.E Société Radio-Canada, Office de la télécommunication éducative de l'Ontario, Société de télédiffusion du Québec.....	33
- 22.F Sites Web audio.....	33
- 22.G Sites de jeux.....	34
Proposition, pour 2010, relative aux tarifs 22.A à 22.G.....	34
- 22.A Internet – Services de musique en ligne.....	34
- 22.B à 22.G Internet – Autres utilisations de la musique.....	35
Tarif 24 SOCAN Sonneries.....	35
Proposition, pour 2010, relative au tarif 24.....	36

Tarif AVLA-SOPROQ - Radio commerciale (2008-2011) et tarif ARTISTI - Radio commerciale (2009-2011).....	36
Tarif SCGDV pour la diffusion simultanée et la webdiffusion, 2009-2012.....	37
Tarif pour la radiodiffusion numérique satellitaire.....	37
- Droits d'exécution d'œuvres musicales et d'enregistrements sonores.....	38
- Droits de reproduction d'œuvres musicales.....	38
B) Reproduction d'œuvres musicales.....	39
Tarif CSI pour les services de musique en ligne.....	39
Proposition, pour 2010, relative au tarif CSI pour les services de musique en ligne.....	41
Tarif CSI pour les stations de radio commerciales.....	41
Proposition, pour les années 2008 à 2012, relative au tarif CSI pour les stations de radio commerciales.....	42
Proposition, pour 2010, d'un tarif relatif à la reproduction d'œuvres musicales dans une vidéo de musique, au Canada, par les services de musique en ligne.....	42
C) Copie privée.....	43
Tarif pour la copie privée.....	44
Proposition, pour 2010, relative au tarif pour la copie privée.....	45
3. CONCLUSION.....	46
<u>Partie 4 : L'édition musicale.....</u>	<u>51</u>
1. LE RÔLE DE L'ÉDITEUR MUSICAL.....	51
2. LES TYPES DE CONTRATS D'ÉDITION.....	52
2.1 Contrat d'édition standard.....	52
2.2 Contrat de coédition.....	52
2.3 Contrat d'administration.....	53
2.4 Contrat de sous-édition.....	53
3. LA STRUCTURE DE L'INDUSTRIE DE L'ÉDITION MUSICALE.....	54
3.1 Canadian Music Publishers Association (CMPA).....	54
3.2 L'Association des professionnels de l'édition musicale (APEM).....	55
3.3 L'ADISQ.....	56
3.4 International Confederation of music publisher (ICMP).....	57
4. CONCLUSION: QUELQUES TENDANCES.....	57
4.1 De nouveaux acteurs.....	57
4.2 L'approche 360 versus la spécialisation.....	58
4.3 Nouvelle importance des revenus de droits d'auteur et de l'édition des œuvres.....	58
4.4 Rachat de catalogues par les majors.....	59
<u>Partie 5 : Conclusion générale.....</u>	<u>61</u>
Annexe.....	63

Bibliographie.....	75
--------------------	----

Table des schémas

Schéma 1 : Principaux flux de droits.....	9
Schéma 2 : Nouveaux usages reconnus par la Commission du droit d'auteur.....	27
Schéma 3 : Tarifs relatifs à Internet et à la numérisation des contenus musicaux.....	49

Table de l'annexe

Annexe 1 : Tarifs de la SODRAC pour la reproduction d'œuvres musicales.....	63
Annexe 2 : Tarifs de la SOCAN homologués par la Commission du droit d'auteur.....	65
Annexe 3 : Aspects financiers importants de la SCPCP.....	71
Annexe 4 : Liste des membres de l'APEM.....	72
Annexe 5 : Liste des éditeurs membres de l'ADISQ.....	74

Introduction

1. Mise en situation : l'industrie du disque et la numérisation

Depuis la fin des années 1990, l'industrie du disque subit de profonds bouleversements. Bien que la consommation musicale au sens large ne se soit jamais aussi bien portée, les ventes de supports physiques diminuent de manière inquiétante. On associe volontiers cette crise à la convergence de la musique et d'Internet, devenu, au cours de la dernière décennie, le lieu par excellence pour l'échange illégal et gratuit de pièces musicales en format MP3. En effet, l'avènement d'Internet et du fichier numérique ainsi que les modes de consommation qui en résultent viennent déranger la structure de l'industrie du disque, les rapports traditionnels entre les différents acteurs de l'industrie et le modèle économique qui lui est propre.

Cette crise de l'industrie démontre que le disque compact, comme produit technologique, est arrivé à maturité et qu'aucun autre support physique ne semble pouvoir lui succéder. La numérisation des contenus, les échanges gratuits ou illégaux de fichiers musicaux sur Internet et la part sans cesse grandissante d'internautes, surtout chez les jeunes, lesquels sont les plus grands consommateurs de musique, doivent amener l'industrie à s'adapter à l'avènement du numérique afin d'y survivre et même, d'en tirer profit. N'est-ce pas d'ailleurs l'histoire qui se répète? « Ce n'est pas la première fois que l'industrie du disque connaît une crise des ventes et les présumés responsables de l'époque, la radio dans les années 1920, ou les cassettes un demi-siècle plus tard, devinrent par la suite les moteurs d'une nouvelle phase de croissance » (Curien et Moreau, 2006, 3). À bien comprendre le phénomène de la numérisation de la musique, à en saisir les enjeux, les potentialités et les limites, il devient possible pour les acteurs de l'industrie de disque de se repositionner et de trouver la façon d'y naviguer.

2. L'intérêt de cette recherche

La présente recherche s'intéresse à ce qui advient des droits d'auteur et de l'édition musicale dans le nouveau contexte propre à l'industrie du disque. Depuis la création du phonogramme par Thomas Edison en 1877 et au fil des inventions créées par la suite pour conserver, reproduire et diffuser les œuvres musicales, des lois et des traités ont été proposés et amendés afin de réglementer la reproduction de la musique et de protéger le droit d'auteur : « Ces actions avaient pour but d'assurer une distribution adéquate des revenus entre l'artiste et les divers intervenants impliqués dans le processus de création et de diffusion de la musique » (Durand, 2006, 11). Il s'avère donc pertinent de voir de quelle façon le domaine du droit d'auteur s'adapte aux technologies d'aujourd'hui. La question est d'autant plus intéressante que ce sont les

fondements mêmes du droit d'auteur, qui ont encadré l'industrie jusqu'à ce jour, qui se voient fortement ébranlés. En effet, Internet véhicule une culture de la gratuité qui, couplée à la facilité sans précédent de se procurer, d'échanger et de reproduire des fichiers musicaux de façon quasi-instantanée, font perdre aux yeux des consommateurs la valeur associée aux actes que sont la diffusion et la reproduction de la musique. C'est pourtant de cette valeur que sont tirés les revenus des ayants droits des œuvres musicales. Nous chercherons ainsi à observer comment le droit d'auteur évolue, et évoluera au cours des prochaines années, en fonction des nouvelles façons de diffuser et de reproduire la musique afin de permettre la perception des redevances qui reviennent aux ayants droits à chaque diffusion et à chaque reproduction de leurs œuvres. Il s'avèrera également pertinent de s'intéresser à l'édition musicale, chaînon de l'industrie du disque auquel incombent l'exploitation des œuvres musicales et la gestion des droits d'auteur qui en découlent, dans la mesure où l'activité de l'éditeur musical devra s'adapter à l'évolution des droits d'auteur et aux réalités du numérique.

3. La structure de ce rapport de recherche

Nous nous pencherons d'abord sur la loi canadienne sur le droit d'auteur (*Loi sur le droit d'auteur*) afin de définir le concept de droit d'auteur, dans son acception canadienne, et d'identifier les différents droits d'auteur. Nous étudierons également les aspects de l'exploitation d'une œuvre de même que la réglementation de cette exploitation par la Commission du droit d'auteur (**Partie 1**). Nous nous intéresserons ensuite aux droits d'auteur dans l'industrie de la musique et à leur administration par les sociétés de gestion collective (**Partie 2**). Puis, pour entrer dans le cœur du sujet, soit les droits d'auteur et la numérisation, nous définirons les nouveaux usages de la musique qu'Internet et la numérisation des contenus rendent possibles. Nous exposerons ensuite l'ensemble des décisions prises par la Commission du droit d'auteur pour assurer la protection des œuvres musicales lorsqu'elles sont exploitées à partir de ces nouveaux usages (**Partie 3**). En guise d'introduction à une étude plus poussée sur l'évolution de l'édition musicale à l'ère du numérique, nous étudierons le rôle de l'éditeur musical, les quatre types de contrat d'édition et la structure de l'industrie canadienne de l'édition musicale, en mettant l'accent sur les éditeurs québécois. Nous essaierons également de déceler quelques tendances qui semblent s'installer dans cette industrie (**Partie 4**). Enfin, pour conclure, nous ouvrirons des pistes de réflexion sur ce qu'est susceptible de permettre la numérisation des contenus musicaux en termes d'exportation.

Partie 1 : La loi canadienne sur le droit d'auteur

1. Le droit d'auteur

1.1 Définition

La *Loi sur le droit d'auteur* confère aux titulaires d'œuvres une protection pour leur travail. En termes très simples, cette protection leur donne le droit exclusif de copier leurs œuvres, de diverses façons, et d'en autoriser la copie. L'expression « droit d'auteur », dans son acception canadienne, consiste donc en une traduction plus ou moins exacte du terme anglais « copyright ».

Le droit d'auteur s'applique à toute **œuvre originale**, fixée sur un **support physique** par une personne qui, par sa **nationalité**, se trouve sous la protection de la loi. D'abord, une œuvre désigne toute forme de création de l'esprit, au-delà de critères esthétiques ou de cohérence. Est une œuvre ce qui relève d'un choix. Pour se trouver sous la protection de la loi, cette œuvre doit cependant être originale, c'est-à-dire qu'elle ne doit pas être copiée d'une autre œuvre. De plus, elle doit être exprimée dans une forme matérielle qui a un certain caractère de permanence. En effet, la loi ne protège pas les idées, mais bien l'expression de celles-ci sur un support physique. Enfin, l'auteur de l'œuvre doit, par sa nationalité, être protégé par la loi. La *Loi sur le droit d'auteur* protège les auteurs canadiens, mais également tous les citoyens, sujets ou résidents habituels d'un pays signataire de la Convention de Berne sur le droit d'auteur, de la Convention universelle sur le droit d'auteur ou de la Convention de Rome (pour les enregistrements sonores, les prestations et les signaux de communication seulement) ou d'un pays membre de l'Organisation mondiale sur le commerce (OMC). Il est à noter que la quasi-totalité des pays sont signataires de l'une ou l'autre de ces conventions ou sont membres de l'OMC. Une fois remplies ces conditions relatives à l'originalité de l'œuvre, à sa fixation et à la nationalité de l'auteur, la protection inhérente aux droits d'auteur s'avère automatique.

1.2 Titulaire de l'œuvre

En règle générale, le droit d'auteur appartient à la personne qui a créé l'œuvre. Plusieurs cas particuliers existent cependant. À titre d'exemple, pour une œuvre collective, le droit d'auteur appartient conjointement aux deux co-auteurs. Ainsi, dans le cas d'une chanson, les paroles et la musique appartiennent simultanément à l'auteur des paroles et au compositeur de la musique. Pour ce qui est des adaptations et des traductions, il existe un droit d'auteur sur l'œuvre originale de même qu'un droit sur la traduction ou sur l'adaptation. Si l'œuvre a été créée dans le cadre d'un emploi, le droit d'auteur appartient

à l'employeur, à moins d'un accord prévoyant le contraire. Il en va de même d'une commande d'œuvre à titre onéreux : le droit d'auteur revient à la personne qui a commandé l'œuvre.

2. Les droits d'auteur

2.1 Les droits économiques

Le droit d'auteur désigne d'abord le droit exclusif de contrôler toutes les formes d'exploitation économique d'une œuvre. Ainsi faut-il garder à l'esprit que le droit d'auteur canadien relève avant tout d'une logique commerciale : il s'exploite et s'achète. Le droit d'auteur comporte le droit de **produire** ou de **reproduire** la totalité ou une partie importante d'une œuvre, d'en **exécuter** ou d'en **représenter** la totalité ou une partie importante en public et, si l'œuvre n'est pas publiée, d'en **publier** la totalité ou une partie importante. Cela inclut également le droit de **traduire** une œuvre et d'en exploiter la traduction, de l'**adapter** vers un autre format ou de la transformer; de la **fixer** sur un support qui en permet la reproduction, la représentation ou l'exécution mécanique, de la **communiquer au public** par télécommunication, de la **présenter au public** lors d'une exposition de même que de la **louer**, notamment dans le cas de l'enregistrement sonore d'une œuvre musicale. Cela inclut le droit exclusif d'autoriser un tiers à poser l'une ou l'autre de ces actions (Ministère de la Justice du Canada, 2009, article 3).

Au Canada, le droit d'auteur demeure valide pendant toute la vie de l'auteur, puis pour une période de cinquante ans suivant la fin de l'année civile de son décès. Après cette date, l'œuvre appartient au domaine public, c'est-à-dire que quiconque le désire peut l'utiliser sans contraintes. La protection est relative au territoire où l'œuvre est exploitée et non pas à la nationalité de son auteur. Ainsi, une œuvre canadienne exploitée en France, où le droit d'auteur demeure valide durant soixante-dix ans suivant le décès de l'auteur, restera sous la protection du droit d'auteur vingt ans de plus que dans le pays où elle a été créée.

2.2 Les droits moraux

La *Loi sur le droit d'auteur* confère également aux créateurs des droits moraux. Ces droits n'ont pas de valeur marchande. Ce sont des droits théoriques que possède l'auteur. Il ne peut pas les céder, mais peut y renoncer. Ces droits moraux comportent le droit à la paternité et le droit à l'intégrité de l'œuvre et ils s'appliquent même aux œuvres dont l'auteur a cédé les droits économiques. Ainsi, en vertu du droit à la paternité, l'auteur peut toujours se prévaloir du titre de créateur de l'œuvre. La personne à qui il a cédé les droits économiques sur son œuvre ne peut prétendre en être le créateur. Le droit à l'intégrité autorise quant

à lui l'auteur à protéger l'œuvre qu'il a créée contre toute modification, transformation ou mutilation qui porterait atteinte à son intégrité, qui entraînerait sa dégradation ou qui porterait préjudice à l'honneur ou à la réputation de son auteur. En vertu de ce droit, une œuvre ne peut être utilisée en liaison avec un produit, une cause, un service ou une institution sans le consentement de son auteur. Les droits moraux ont la même durée que les droits économiques; ils meurent lorsque l'œuvre tombe dans le domaine public.

2.3 Les droits voisins

En 1997, la loi canadienne sur le droit d'auteur a fait l'objet d'importantes modifications : les artistes-interprètes, les producteurs et les radiodiffuseurs se sont respectivement vu reconnaître des droits d'auteur sur leurs prestations, leurs enregistrements sonores et leurs signaux de communication. Ces droits sont communément nommés droits voisins du droit d'auteur.

L'artiste-interprète peut, en vertu de ceux-ci, contrôler toutes les exploitations de l'œuvre qu'il a interprétée. Il a ainsi le droit exclusif de communiquer sa prestation au public par télécommunication, de l'exécuter en public autrement que par signal de communication, de la fixer sur un support matériel, de reproduire cette fixation et de la louer, de même que d'autoriser ces actes. Ce qui est protégé par le droit d'auteur n'est cependant pas la prestation en elle-même, mais la prestation au moment de sa fixation, peu importe la nature de cette fixation. En effet, rien ne peut se trouver sous la protection de la *Loi sur le droit d'auteur* sans être d'abord fixé sur un support physique. Ce droit subsiste pendant cinquante années suivant la fin de l'année au cours de laquelle la prestation est fixée pour la première fois.

Les droits du producteur sur son enregistrement sonore, mieux connus sous le nom de *master rights*, sont accordés à la personne qui a effectué les opérations nécessaires à la première fixation de sons sur une bande-maitresse (*master*). Ils comportent le droit exclusif de publier cet enregistrement pour la première fois, de le reproduire sur un support matériel et de le louer, de même que d'autoriser ces actes. Ce droit d'auteur subsiste jusqu'à la fin de l'année au cours de laquelle l'enregistrement sonore a été fixé pour la première fois et pendant les cinquante années qui suivent.

La loi reconnaît, tant aux artistes-interprètes qu'aux producteurs, le droit à une rémunération équitable pour l'exécution en public ou la communication au public par télécommunication de l'enregistrement sonore publié. Cette rémunération est versée aux artistes-interprètes et aux producteurs par la société de gestion chargée de percevoir les redevances auprès des utilisateurs de l'enregistrement sonore. Il en sera amplement question plus tard, mais notons simplement que les droits voisins relèvent de

la même logique d'exploitation économique que les droits économiques et qu'ils seront étudiés de la même façon tout au long de ce rapport de recherche.

Les droits voisins du droit d'auteur que possèdent les radiodiffuseurs sur le signal de communication qu'ils émettent leur confère le droit exclusif de fixer ce signal, d'en reproduire toute fixation, d'autoriser un autre diffuseur à le retransmettre au public, d'exécuter en public un signal de communication télévisuel, moyennant un droit d'entrée, de même que d'autoriser ces actes. Ce droit perdure pendant les cinquante années suivant la fin de l'année au cours de laquelle le signal a été radiodiffusé.

2.4 La copie privée

Le fait de reproduire pour un usage privé l'intégralité ou une partie importante d'un enregistrement sonore, d'une œuvre ou d'une prestation sur un support audio vierge ne constitue plus une violation du droit d'auteur depuis les modifications de 1997 à la loi sur le droit d'auteur. Cependant, en guise de compensation, la loi a prévu pour tous les titulaires de droits une rémunération pour la copie à usage privée, prélevée à même la vente de supports audio vierges auprès de leurs fabricants et importateurs par la société chargée de percevoir ces redevances. Cette société les répartit ensuite entre les sociétés de gestion qui représentent directement les auteurs, artistes-interprètes et producteurs, selon des proportions fixées par la Commission du droit d'auteur.

3. L'exploitation d'une œuvre

L'exploitation d'une œuvre se fait par la personne qui en est titulaire ou par une personne à laquelle elle en a donné l'autorisation. Le titulaire du droit en dispose sur tous les **territoires** du monde, pour toute la **durée** du droit et pour tous les types d'**utilisation** de l'œuvre. Il peut dès lors autoriser un tiers, par contrat, à exploiter son œuvre par une cession ou une licence, sur un ou plusieurs de ces trois aspects.

3.1 La cession

Mis à part les droits moraux qui sont, tel que mentionné précédemment, incessibles, il est possible pour le titulaire d'une œuvre d'en céder les droits à une autre personne, en totalité ou en partie, d'une façon générale ou avec des restrictions relatives au territoire sur lequel l'œuvre est exploitée, à l'utilisation qui en est faite (sur quel support, pour quel marché) ainsi qu'à la durée. La cession est une vente, elle implique le transfert de la propriété de l'œuvre et de ses droits en contrepartie d'un montant d'argent. Elle est exclusive par défaut.

3.2 La licence

Le titulaire de l'œuvre peut également accorder une licence à un tiers. Il s'agit d'une permission sur un ou plusieurs aspects de l'exploitation de l'œuvre (territoire, durée, utilisation), qui est temporaire et conditionnelle au respect de certaines conditions. Alors que la cession est une vente, la licence correspond à une location. Ainsi, le créateur de l'œuvre en reste le propriétaire.

3.3 Redevances et droits

En vertu de la *Loi sur le droit d'auteur*, le titulaire d'une œuvre a droit à une rémunération pour l'exploitation de son œuvre. Le *Guide des droits d'auteur*, publié par l'Office de la propriété intellectuelle du Canada (Ministère de la justice du Canada, 2005), distingue deux types de rémunération : les redevances et les droits. Les redevances sont des sommes versées au titulaire d'un droit d'auteur en contrepartie de la vente de ses œuvres ou de l'autorisation de les utiliser. Par exemple, chaque fois qu'une station radiophonique fait jouer publiquement une chanson, son ou ses créateurs ont droit à une redevance. Quant à eux, les droits sont des frais fixes que les utilisateurs doivent payer afin d'utiliser certaines œuvres protégées par un droit d'auteur. Les câblodistributeurs paient des droits afin d'obtenir l'autorisation de retransmettre certaines émissions de télévision, par exemple. Le paiement de ces droits et de ces redevances représente des transactions commerciales quotidiennes et une source de revenus non-négligeable pour les titulaires du droit d'auteur. Les intervenants de l'industrie de la musique ne semblent cependant pas tenir compte de cette distinction entre droits et redevances dans leur vocabulaire, le terme redevance étant généralement utilisé pour désigner tous les types de rémunération relatifs aux droits d'auteur.

3.4 La Commission du droit d'auteur

Pour réglementer ce secteur d'activité économique fort complexe, le gouvernement fédéral a créé la Commission du droit d'auteur. Ce tribunal administratif est investi du pouvoir d'établir, soit de façon obligatoire, soit à la demande d'un intéressé, les redevances à être versées pour l'utilisation d'œuvres protégées par le droit d'auteur, lorsque la gestion de ce droit est confiée à une société de gestion collective. Les sociétés de gestion peuvent déposer à la Commission des projets de tarif des redevances à percevoir pour l'octroi de licences relatives à l'exécution et à la communication au public d'œuvres, de prestations ou d'enregistrements ainsi qu'à leur reproduction. C'est également à la Commission que sont présentés, par la société de gestion qui s'en charge, les projets de tarifs de droits relatifs à la copie privée des œuvres

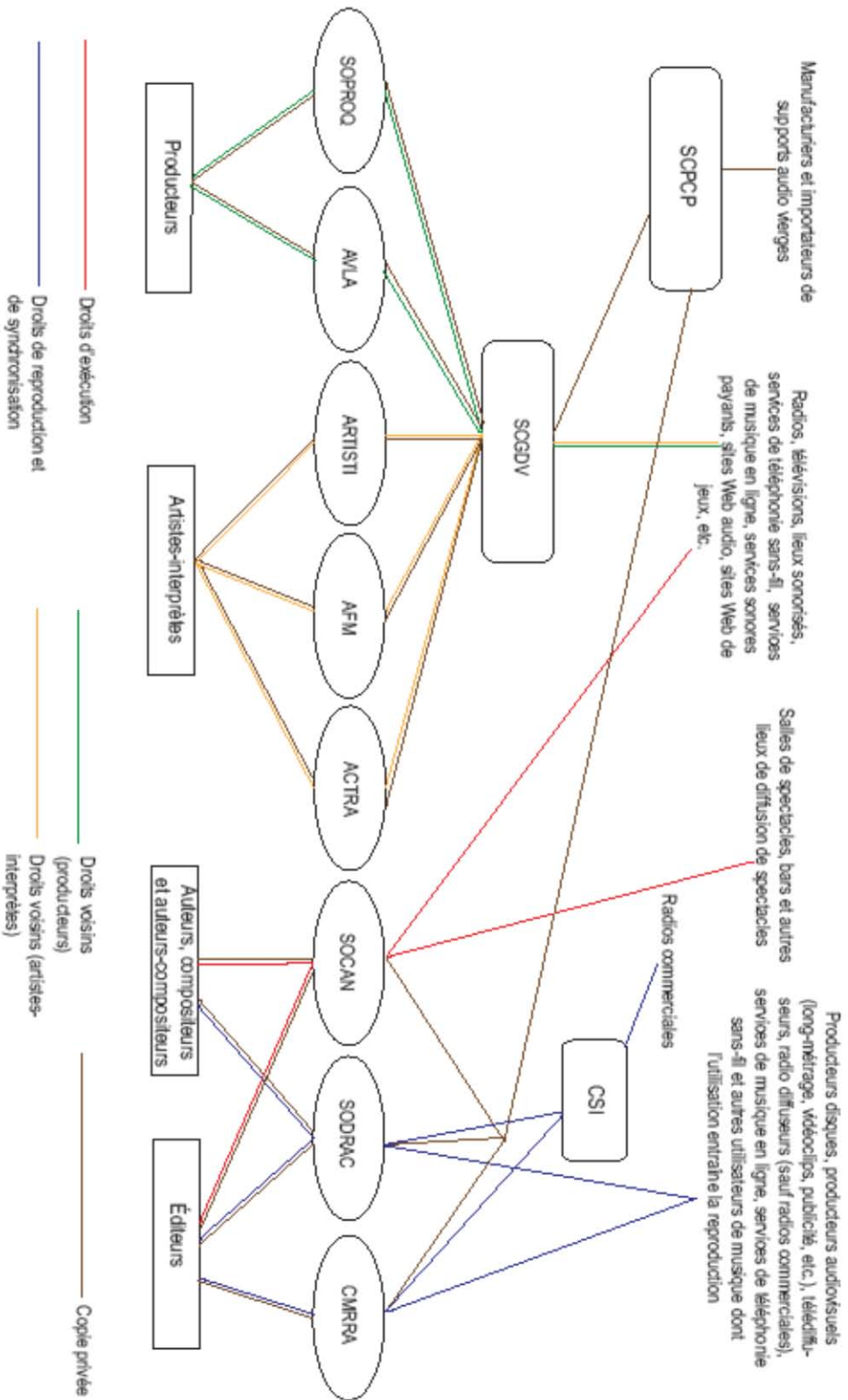
musicales, des prestations et des enregistrements sonores d'œuvres musicales sur des dispositifs d'enregistrement sonore vierges qui sont importés et vendus au Canada. Elle reçoit enfin les demandes de tarifs de redevances à être perçues pour l'enregistrement d'émissions de radio et de télévision et pour l'utilisation à des fins pédagogiques d'œuvres, de prestations, d'enregistrements sonores et de signaux de communication. La Commission reçoit en audiences tous ceux qui peuvent intervenir pour ou contre ces projets de tarif, elle y apporte des modifications en fonction des oppositions, et elle rend une décision sur ce qui devient alors un tarif homologué. Elle exerce aussi un pouvoir de surveillance des ententes intervenues entre utilisateurs d'œuvres protégées et sociétés de gestion et elle délivre elle-même des licences lorsque le titulaire du droit d'auteur est introuvable.

Partie 2 : Droits et gestion collective des droits dans l'industrie de la musique

Dans l'industrie musicale, tous les ayants droits, soit les auteurs, compositeurs, auteurs-compositeurs et leurs éditeurs, les producteurs et les artistes-interprètes admissibles, peuvent retirer, en vertu de la loi sur le droit d'auteur, un bénéfice de l'exploitation commerciale de leurs œuvres. Le droit d'auteur se décline alors en différents droits, relatifs à l'utilisateur et à l'exploitation de l'œuvre, de même qu'à l'intervenant auquel reviennent ces droits. C'est ainsi que la création et l'édition musicale génèrent trois types de droits, en plus des redevances pour la copie à usage privée : les droits d'exécution, les droits de reproduction et les droits de synchronisation. Les droits qui reviennent aux créateurs et aux éditeurs sont partagés entre eux selon la nature du contrat d'édition. Un contrat standard mène au partage égal des droits entre le créateur et l'éditeur : l'auteur-compositeur et l'éditeur ont chacun droit à 50% des droits. Lorsque la création des paroles et de la musique d'une chanson ne relèvent pas d'une même personne, l'auteur et le compositeur se verront chacun attribuer 25% des droits et l'éditeur, 50%. La situation est évidemment tout autre dans les contrats de coédition, de sous-édition et les contrats d'édition administrative, dont il sera question postérieurement. Les producteurs d'enregistrements sonores et les artistes-interprètes ont quant à eux accès aux droits voisins du droit d'auteur ainsi qu'à la copie privée.

La première section de cette partie explique le principe de gestion collective ainsi que le rôle et le fonctionnement des sociétés de gestion. Les quatre sections suivantes définissent les droits dans l'industrie canadienne de la musique et exposent leur circulation entre les utilisateurs de musique, les sociétés de gestion collective et les ayants droits. Cette circulation est également illustrée dans le *Schéma des principaux flux de droits*.

Schéma des principaux flux de droits



1. Gestion collective

Les ayants droits peuvent, en théorie, administrer leurs droits eux-mêmes, mais le système est complexe et il s'avère beaucoup plus aisé d'adhérer à une ou plusieurs sociétés de gestion collective. Ces sociétés sont des organisations qui servent d'intermédiaires entre les ayants droits et les utilisateurs d'œuvres protégées par le droit d'auteur. Elles octroient à ceux qui le désirent des licences qui leur donnent l'autorisation d'utiliser les œuvres appartenant à leurs membres. Ces licences établissent les catégories d'utilisation de ces œuvres parmi toutes celles permises par la loi, les redevances à verser en échange de l'utilisation et les modalités à respecter pour obtenir une telle licence.

Il faut distinguer les sociétés de gestion des sociétés de gestion parapluies. Ces dernières perçoivent des droits auprès des utilisateurs de musique et distribuent les redevances à des sociétés de gestion qui, elles, les versent à leurs membres, les ayants droits. Les sociétés de gestion reçoivent ainsi certaines des redevances qu'elles distribuent de la part des sociétés de gestion parapluie, alors qu'elles en perçoivent d'autres directement auprès des utilisateurs. Cette distinction apparaîtra évidente lorsque seront présentées chacune des sociétés de gestion et des sociétés de gestion parapluies.

Les sociétés de gestion sont toutes constituées comme organismes à but non-lucratif. Elles ne déduisent ainsi des droits qu'elles perçoivent auprès des utilisateurs de musique que leurs frais administratifs et redistribuent le reste à leurs membres.

Plusieurs des sociétés de gestion collective canadiennes sont liées avec des sociétés équivalentes d'autres pays par des accords de réciprocité. Ces accords permettent que les ayants droits soient rémunérés pour leurs œuvres exploitées non seulement sur le territoire canadien, mais également à l'étranger.

C'est également aux sociétés de gestion qu'il revient, tel que mentionné précédemment, de déposer auprès de la Commission du droit d'auteur des projets de tarif, de même que de conclure des ententes directement avec les utilisateurs de musique dans le but d'établir, par licence, les redevances à verser et les modalités à respecter selon les catégories d'utilisation des œuvres protégées. Les sociétés de gestion défendent ainsi les intérêts de leurs membres, car en déposant régulièrement des demandes de tarif auprès de la Commission du droit d'auteur, elles s'assurent que les redevances versées aux ayants droits reflètent toujours fidèlement les utilisations qui sont faites de leurs œuvres.

Bref, les sociétés de gestion collective simplifient autant le travail des ayants droits, qui n'ont pas à collecter mondialement leurs redevances auprès des nombreux utilisateurs de musique, que le travail de ces derniers, qui n'ont pas à obtenir individuellement auprès des ayants droits l'autorisation pour chaque

œuvre qu'ils exécutent. Il faut cependant rester conscient des inefficiences qu'engendre la structure de l'ensemble des sociétés de gestion. En effet, la situation de monopole ou de duopole qui caractérise la gestion des droits d'auteur, des droits voisins et de la copie privée est potentiellement source d'abus ou d'inefficacité. À titre d'exemple et faute de données semblables pour le Canada, en France, la Commission de contrôle des sociétés de perception et de répartition des droits a relevé que les frais administratifs des sociétés de gestion se situent en moyenne à un cinquième des perceptions (Curien et Moreau, 2006, 12). Lorsqu'on pense aux redevances perçues à l'étranger, sur lesquelles sont retenus des frais administratifs par la société de gestion du pays où l'œuvre est exploitée, puis par la société de gestion dont les ayants droits sont membres, il ne reste plus, pour ceux-ci, qu'un peu plus de la moitié des redevances perçues auprès des utilisateurs.

2. Les droits de reproduction et les droits de synchronisation

Les droits de reproduction sont payés aux créateurs et aux éditeurs d'œuvres musicales pour la reproduction de celles-ci sur un support physique, mais également, et depuis peu, pour leur reproduction en ligne. Les droits de synchronisation, même s'ils sont distincts des droits de reproduction, sont considérés avec ces derniers parce qu'ils sont fondés sur le même principe. La synchronisation consiste en effet en l'intégration et, par le fait même, en la reproduction d'une œuvre musicale à une œuvre audio ou audiovisuelle distincte et destinée à toute forme d'exploitation (long-métrage, bande-annonce, production télévisuelle, message publicitaire, vidéoclip, site Internet, vidéo d'entreprise, jeu vidéo, etc.). Les droits de reproduction et de synchronisation sont donc perçus auprès de quiconque reproduit une œuvre musicale protégée ou l'intègre à une œuvre audiovisuelle : les producteurs d'enregistrements sonores, les producteurs d'œuvres audiovisuelles (cinéma, publicité, vidéoclip, jeu vidéo, etc.), les télédiffuseurs, les radiodiffuseurs (radios commerciales, radios satellites, radios communautaires, radios Internet), les différents services de musique en ligne et tout autre personne, commerce ou organisation dont l'utilisation d'une œuvre musicale entraîne sa reproduction. Ces droits sont administrés par deux sociétés de gestion collective au Canada : la Société du droit de reproduction des auteurs, compositeurs et éditeurs au Canada (SODRAC) et la Canadian Musical Reproduction Rights Agency Ltd. (CMRRA).

2.1 La SODRAC

La SODRAC représente plus de 5 000 auteurs, compositeurs et éditeurs de musique au Canada, dont la majeure partie au Québec, et contrôle la fixation de leurs œuvres sur tout type de supports (audio,

audiovisuel, visuel ou numérique) ainsi que l'exploitation des enregistrements sur ces supports. Ses membres lui cèdent l'administration de leurs droits de reproduction sur une base exclusive pour certaines utilisations de leurs œuvres, non-exclusive pour d'autres. Elle négocie en leur nom des ententes collectives et individuelles avec les utilisateurs de leurs œuvres, perçoit les redevances qui en découlent et les redistribue séparément aux créateurs et aux éditeurs.

En plus des droits de reproduction, la SODRAC offre à ses membres de gérer leurs droits de synchronisation, qu'elle désigne sous le nom de « droits de première intégration ». Ses membres peuvent aussi lui confier la perception des redevances relatives à la copie privée auprès de la SCPCP. La SODRAC a également signé des ententes collectives avec une centaine de sociétés étrangères de tous les continents qui gèrent aussi le droit de reproduction. Ainsi, par l'entremise de ces sociétés-sœurs, elle peut percevoir au nom de ses membres les redevances pour les reproductions de leurs œuvres à l'étranger, conformément à la loi et à la pratique du pays où la reproduction est effectuée.

La SODRAC détient des ententes générales avec plusieurs utilisateurs d'œuvres musicales, notamment avec l'ADISQ et CRIA, qui représentent les producteurs de disques, avec le Groupe TVA, Illico, Télé-Québec, CBC/Radio-Canada, TQS, Musiqueplus-Musimax, le Consortium de télévision Québec Canada inc. (TV5), ARTV, le Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport du Québec ainsi qu'avec les services sonores payants qui font affaire au Canada, soit Galaxie et Max Trax. Des négociations sont également en cours avec Astral Média, qui gère un grand nombre de chaînes de télévision au Canada. Par ces ententes, la SODRAC accorde aux utilisateurs des œuvres de ses membres une licence générale d'exploitation, en retour de laquelle elle perçoit un montant forfaitaire ou un pourcentage de leurs revenus, qu'elle redistribue aux membres dont les œuvres ont été utilisées.

Les ententes individuelles concernent quant à elle généralement des cas où l'utilisation d'une œuvre musicale dans une œuvre audiovisuelle serait susceptible de porter atteinte au droit moral du créateur de l'œuvre musicale. Une autorisation doit alors être obtenue directement de la part du créateur.

La plupart des utilisations des œuvres des membres de la SODRAC sont administrées en fonction de tarifs homologués par la Commission du droit d'auteur : les vidéocopies de films, les stations de radio communautaire, les stations de radio commerciale incluant la diffusion simultanée sur Internet, la radio par satellite et la musique en ligne (téléchargement et transmission sur demande par abonnement). D'autres utilisations ne font cependant pas l'objet d'un tarif de la Commission du droit d'auteur, probablement faute de moyens pour mener les lourdes procédures menant à l'homologation d'un tel tarif. Dans ces cas, la SODRAC doit négocier individuellement les redevances avec chaque utilisateur en vertu de la *Loi sur le*

droit d'auteur. On peut alors douter du pouvoir de négociation de la SODRAC et de sa capacité à percevoir les redevances relatives aux utilisations qui ne sont pas légitimées par la Commission. Par exemple, la SODRAC dit percevoir des redevances sur la reproduction d'œuvres musicales pour en faire des sonneries de téléphones cellulaires, mais il n'existe pas de tarif homologué par la Commission pour régler cette perception auprès des fournisseurs de services de téléphonie sans-fil.

L'annexe 1 fait état des tarifs de licences de la SODRAC pour les diverses utilisations qui entraînent la reproduction d'œuvres musicales et indique lesquels de ces tarifs sont homologués par la Commission du droit d'auteur.

2.2 La CMRRA

La CMRRA est également une société de gestion collective des droits de reproduction. Elle représente 40 000 ayants droits d'œuvres musicales protégées par le droit d'auteur faisant affaires au Canada. Au contraire de la SODRAC, qui verse des redevances séparément aux auteurs et aux éditeurs, la CMRRA n'en verse qu'aux éditeurs, qui les partagent eux-mêmes avec les auteurs et les compositeurs.

La CMRRA octroie des licences de reproduction à plus de 18 000 utilisateurs de musique, autorisant ainsi la reproduction et l'exploitation des œuvres de ses membres, et elle perçoit les redevances en leur nom. La CMRRA octroie deux types de licences : les licences pour la reproduction mécanique, qui servent à autoriser la reproduction d'œuvres sur supports physiques et numériques, et les licences de synchronisation, qui, tel que mentionné précédemment, autorisent la reproduction d'œuvres musicales dans les productions audiovisuelles. Elle peut également percevoir auprès de la SCPCP, pour les membres qui le désirent, les redevances relatives à la copie privée.

En plus de son répertoire local, la CMRRA possède, par l'entremise de ses éditeurs membres, un répertoire étendu d'œuvres protégées par un droit d'auteur étranger, mais elle ne possède pas d'ententes collectives avec des sociétés de gestion du droit de reproduction d'autres pays.

2.3 CMRRA/SODRAC Inc. (CSI)

En 2002, la SODRAC et la CMRRA se sont unies pour fonder la CMRRA-SODRAC Inc. (CSI) dans le but de permettre la perception, par l'entremise d'une seule entité, des redevances que chaque société demandait séparément aux stations de radio commerciales et aux services sonores payants. Ainsi, la Commission du droit d'auteur a homologué pour la CSI un tarif pour les radios commerciales et un tarif pour les services de musique en ligne. La CSI perçoit maintenant des redevances auprès des stations de radios

commerciales et des services sonores payants que sont Galaxie et Max Trax et elle les distribue à la CMRRA et à la SODRAC qui, à leur tour, les versent à leurs membres sur une base exclusive. En ce sens, la CSI est une société de gestion parapluie.

3. Les droits d'exécution

Les droits d'exécution s'appliquent aux œuvres qui sont exécutées en public ou communiquées au public par voie de télécommunication, soit à la radio, à la télévision ou par l'entremise d'Internet. On les retrouve ainsi autant sous l'appellation « droits d'exécution » que « droits de communication ». Ce sont des droits qui reviennent aux créateurs et aux éditeurs d'œuvres musicales.

3.1 La SOCAN

Les droits d'exécution sont administrés par la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SOCAN), qui représente 80 000 créateurs et éditeurs de musique au pays. La SOCAN est une société monopolistique de perception des droits d'exécution sur le territoire canadien, c'est-à-dire qu'il n'existe aucune autre société qui gère ces droits pour les créateurs et éditeurs canadiens. Ses membres lui cèdent la gestion de leurs droits sur une base exclusive. De plus, la SOCAN fait partie d'un réseau international de perception des droits d'exécution. En effet, elle a conclu avec des sociétés équivalentes de presque tous les pays du monde des accords de réciprocité. Ses membres sont ainsi rémunérés pour l'exécution de leur musique partout à l'étranger. De même, la SOCAN verse des redevances aux organisations internationales de droits d'exécution auxquelles elle est affiliée lorsque les œuvres sous droit d'auteur des membres de celles-ci sont exécutées au Canada. Elle gère ainsi les droits d'exécution relatifs à la quasi-totalité du répertoire mondial de musique protégée par un droit d'auteur utilisée au Canada. En plus des droits d'exécution, la SOCAN distribue les redevances liées à la copie privée aux créateurs et éditeurs de musique qui lui ont cédé l'administration de ce droit.

Pour que ses membres soient payés pour l'exécution ou la communication au public par télécommunication de leurs œuvres au Canada et à l'étranger, la SOCAN octroie à des personnes, des commerces et des organisations des licences d'exécution qui leur donnent le droit de faire jouer, de diffuser ou de communiquer cette musique en concert ou enregistrée. La SOCAN redistribue ensuite à ses membres les redevances perçues en échange de ces licences. Les utilisateurs de musique qui se procurent des licences sont des propriétaires de salles de spectacle, des stations de radio et de télévision, des sociétés de radio satellite, des propriétaires de lieux sonorisés (restaurants, hôtels, cinémas, avions,

autobus, navires, centres sportifs, récréatifs, etc.), des fournisseurs de services de téléphonie sans-fil et autres.

En fait, la SOCAN administre plus de vingt types de licences destinées à des utilisateurs différents, qui couvrent toutes les utilisations possibles relatives à l'exécution et à la communication publique des œuvres de ses membres. Les tarifs de ces licences sont d'ailleurs présentés à l'annexe 2. Les sommes perçues auprès des utilisateurs de musique sont généralement calculées en fonction d'un pourcentage de leurs revenus. Par exemple, une licence annuelle pour une salle où ont lieu des concerts populaires coûte au propriétaire de la salle 3% des recettes brutes de la vente des billets lorsqu'un droit d'entrée est perçu ou 3% des cachets payés aux artistes exécutants lorsqu'il n'y a pas de droits d'entrée, pour un minimum de 60\$ par année (SOCAN, 2009, tarif 4A2).

4. La copie privée

4.1 SCPCP – Société canadienne de perception de la copie privée.

La Société canadienne de perception de la copie privée (SCPCP) est une société de gestion collective parapluie chargée de percevoir et de répartir les redevances pour la copie privée. Puisqu'aucune permission n'est requise pour s'adonner à la copie pour usage privée, la *Loi sur le droit d'auteur* a institué un système de perception de redevances et de répartition de ces redevances aux titulaires des droits d'auteur des œuvres qui sont copiées afin que ceux-ci soient rémunérés pour l'utilisation de leurs œuvres. La SCPCP représente ainsi tous les ayants droits auxquels reviennent ces redevances, soit les auteurs, compositeurs et auteurs-compositeurs, les artistes-interprètes, les éditeurs de musique et les producteurs d'enregistrements sonores.

Les redevances sont perçues auprès des fabricants et importateurs de supports audio vierges reconnus et sont réparties aux ayants droits par l'entremise de leurs sociétés de gestion respectives. La SCPCP verse directement à la SOCAN, à la SODRAC et à la CMRRA les redevances destinées aux éditeurs et aux créateurs, mais elle verse à la SCGDV les redevances pour la copie privée destinées aux producteurs et aux artistes-interprètes, qui les distribue aux différentes sociétés dont ceux-ci sont membres.

Il est à noter que l'exportation de supports audio vierges par un fabricant ou un importateur n'est pas assujettie à la redevance. La vente de supports aux sociétés, associations ou personnes morales qui représentent les personnes ayant une déficience perceptuelle ne l'est pas non plus.

Le calcul des redevances est lié aux types de supports audio vierges utilisés pour reproduire des enregistrements sonores. Puisque la technologie évolue et que les supports utilisés changent, de même

que la valeur de ceux-ci, il revient à la Commission du droit d'auteur d'établir périodiquement les types de supports à l'égard desquels une redevance pour copie privée peut s'appliquer ainsi que le montant des redevances à percevoir. En ce moment, seule la vente de cassettes audio-vierges, de mini-discs et de CD-R est soumise à la redevance pour la copie privée.

5. Les droits voisins du droit d'auteur

Tel que mentionné précédemment, depuis la révision de 1997 de la *Loi sur le droit d'auteur*, les producteurs d'enregistrements sonores et les artistes-interprètes bénéficient d'une protection pour l'exécution publique et pour la communication au public par voie de télécommunication au Canada de leurs enregistrements sonores et de leurs prestations. Le droit de communiquer au public les enregistrements sonores des producteurs et les enregistrements des prestations des artistes-interprètes¹ donne lieu à une rémunération équitable, administrée par des sociétés de gestion collective et ce, en deux étapes : la Société canadienne de gestion des droits voisins (SCGDV), une société de gestion collective parapluie, perçoit auprès des utilisateurs de musique les redevances qui reviennent aux artistes-interprètes et aux producteurs et verse ces redevances aux différentes sociétés de gestion qu'elle représente, qui elles, les distribuent aux ayants-droits.

5.1 La SCGDV – Société canadienne de gestion des droits voisins

La SCGDV représente cinq sociétés de gestion collective : ARTISTI, AFM et ACTRA pour les artistes interprètes, de même que la SOPROQ et AVLA pour les producteurs. Elle perçoit les redevances relatives aux droits voisins du droit d'auteur auprès des utilisateurs qui communiquent au public des enregistrements sonores (les stations de radio, les sociétés de radio satellite, les services sonores payants, de même que tous lieux sonorisés, comme les restaurants, les cinémas, les hôtels, les boîtes de nuit, etc.). Elle transmet ensuite à ses sociétés membres les informations nécessaires à la distribution de ces redevances aux artistes interprètes et aux producteurs qui en sont membres.

La SCGDV est également membre de la Société canadienne de perception de la copie privée (SCPCP). Les redevances pour la copie privée sont transmises à la SCGDV par la SCPCP, laquelle agit encore une fois à titre d'intermédiaire en acheminant les redevances à ses sociétés membres concernées, qui les distribuent aux artistes-interprètes et producteurs qu'elles représentent.

¹ Bien que la loi confère aux artistes-interprètes un droit sur leurs prestations lors de la fixation de celle-ci, ce n'est que la communication au public de la fixation de cette interprétation qui donne lieu à une rémunération équitable.

En outre, la SCGDV est mandatée de déposer et de défendre les projets de tarifs au nom de ses sociétés membres auprès de la Commission du droit d'auteur.

a) Artistes interprètes

1. ARTISTI – Société de gestion collective de l'Union des artistes

ARTISTI est la société de gestion collective de l'Union des artistes, un syndicat professionnel dont la tâche consiste à représenter les artistes œuvrant en français au Québec et ailleurs au Canada. Créée en 1997, ARTISTI a pour mission de protéger, préserver et promouvoir les droits des artistes-interprètes à la rémunération équitable ainsi qu'à la rémunération pour la copie privée. Elle gère ainsi les sommes perçues auprès de la SCGDV et les redistribue auprès des artistes-interprètes adhérents.

2. ACTRA – Alliance of Canadian Cinema, Television and Radio Artists

L'ACTRA est une association professionnelle canadienne qui représente et défend les droits de plus de 21 000 artistes interprètes œuvrant en langue anglaise comme travailleurs autonomes dans l'industrie du divertissement et les industries connexes (cinéma, télévision, radio, médias interactifs, vidéo publicitaire et corporative). En vertu d'ententes collectives négociées avec différentes associations de producteurs, de publicitaires, de télédiffuseurs et autres, l'ACTRA perçoit et répartit les frais, les cachets et les autres formes de rémunération qui reviennent à ses membres pour leur travail. Depuis la modification de 1997 à la loi sur le droit d'auteur, l'ACTRA répartit aussi la rémunération découlant des droits voisins et de la copie privée à ses ayants droits. De plus, l'ACTRA a signé des accords de réciprocité avec d'autres associations d'artistes interprètes au Canada et partout à travers le monde.

3. AFM – American Federation of Musicians

L'American Federation of Musicians (AFM) est une association professionnelle qui défend les droits des musiciens pour leurs prestations et l'enregistrement sonore de leurs prestations aux États-Unis, au Canada et dans d'autres pays. Elle négocie des contrats et des ententes collectives afin d'assurer à ses membres des conditions de travail qui respectent des standards minimaux. Elle perçoit auprès de la SCGDV les redevances qui découlent du droit voisin du droit d'auteur et de la copie privée et elle les distribue le tout à ses membres.

B) Producteurs

1. SOPROQ – Société de gestion collective des droits des producteurs de phonogrammes et vidéogrammes du Québec

Depuis les modifications de 1997 à la *Loi sur le droit d'auteur*, la SOPROQ a pour mission de permettre aux producteurs d'enregistrements sonores et de vidéoclips de bénéficier des retombées des droits qui leur sont conférés. Elle gère ainsi les redevances qui découlent des régimes de rémunération équitable pour la diffusion d'enregistrements sonores (droits voisins) de même que pour la copie privée, que lui verse la SCGDV.

De plus, la SOPROQ se trouve actuellement en pourparlers avec diverses sociétés de gestion étrangères afin d'en venir à la conclusion d'ententes de réciprocité. Celles-ci permettront aux ayants droits des enregistrements sonores et des vidéogrammes de toucher les redevances générées ailleurs que sur le territoire canadien. La SOPROQ possède d'ailleurs déjà une entente particulière avec la Société civile des producteurs de phonogrammes en France (SPPF) concernant la diffusion de vidéogrammes par la chaîne de télévision Paris Première.

2. AVLA – Audio-Video Licensing Agency

AVLA représente plus de 300 producteurs, dont la totalité des filiales canadiennes des maisons de disques multinationales, plusieurs étiquettes de même que des artistes et producteurs indépendants. En tant que membre de la SCGDV, AVLA perçoit et répartit au nom de ses membres les redevances relatives au droit voisin du droit d'auteur et à la copie privée. Les producteurs de musique sont ainsi rémunérés pour l'exécution et la communication publique des enregistrements sonores et des vidéogrammes dont ils sont propriétaires, de même que pour la copie privée qu'en font les utilisateurs.

3) Les droits d'auteur et la numérisation

À la lumière de cet exposé sur le droit d'auteur, les droits dans l'industrie de la musique et la gestion collective de ceux-ci, nous pouvons nous pencher sur la façon dont les droits d'auteur et, plus précisément, la gestion des redevances qui en découlent, s'adaptent aux nouveaux modes de consommation de musique liés à Internet et à la numérisation des contenus musicaux. En vue de saisir la façon dont les tarifs de licences d'exploitation des œuvres musicales et des enregistrements sonores évoluent pour couvrir les nouvelles façons de consommer de la musique, portons d'abord notre attention

sur ces nouveaux usages de la musique. Nous exposerons ensuite les différents tarifs relatifs à ces nouveaux usages en fonction des droits qu'ils concernent et tenterons enfin de faire la synthèse des progrès réalisés par le domaine du droit d'auteur et de ce qui lui reste encore à faire pour assurer la rémunération des ayants droits à chaque utilisation de leurs œuvres ou de leurs enregistrements sonores.

1. Nouveaux usages de la musique

Internet et la numérisation des contenus musicaux permettent de consommer de la musique de plusieurs nouvelles façons - par le téléchargement (légal ou illégal), la transmission, la baladodiffusion, la radio satellite numérique et les réseaux sociaux (Web 2.0) – qui se déclinent en différents biens de consommation. Le téléchargement permet de posséder un fichier audio sur une base permanente, comme on possède un disque compact dans le monde physique, alors que la transmission donne un accès temporaire à la musique, au même titre que l'écoute de la radio. Il en va de même de la baladodiffusion, de la radio satellite numérique et des réseaux sociaux.

1.1 Le téléchargement

Le **téléchargement**² consiste à transmettre, via internet ou un autre canal de transmission (ex. intranet) un fichier destiné à être copié sur la mémoire locale d'un ordinateur. Si, en anglais, on fait la distinction entre l'envoi du fichier (*upload*) et sa réception (*download*), tel n'est pas le cas en français, où le téléchargement désigne indistinctement les deux opérations. Le téléchargement peut être libre et gratuit, comme il peut être soumis à certaines contraintes ou payant. Il peut aussi être légal ou illégal. Pour ce qui est du domaine de la musique, nous nous concentrerons sur les deux tendances les plus répandues, soit le téléchargement légal payant ainsi que le téléchargement illégal gratuit (piratage).

1.1.1 Le téléchargement légal

La vente de musique par téléchargement légal permet d'offrir une vaste gamme de produits musicaux. Il est d'abord possible de se procurer, comme dans le monde physique, un album complet, qui est envoyé sur le disque dur du consommateur par la boutique en ligne sur laquelle il a été acheté. Des vidéos musicales sont également vendues de cette façon. Le consommateur peut aussi choisir d'acheter à la pièce les chansons ou les morceaux qui constituent un album, ce qu'on appelle un titre (*single*). Ces types de téléchargement sont des « **téléchargements permanents** ». Alors qu'un titre est généralement

² Les termes en caractères gras au fil de la section « Nouveaux usages de la musique » se retrouvent résumés et définis dans un tableau présenté au début de la section suivante, intitulée « Nouveaux tarifs pour nouveaux usages ».

vendu 0,99\$, un album complet se paie la plupart du temps 9,99\$, qu'il comporte dix ou quatorze chansons. Si, dans un marché traditionnel, le *single* tient plutôt le rôle d'outil destiné à la promotion radio dans le but de préparer la sortie d'un album, il constitue la norme sur le marché de la vente numérique. En 2005, les ventes de *single* comptaient pour 90% du volume des ventes en ligne en France (Curien et Moreau, 2006 : 46).

En termes de ventes par téléchargement permanent, le système iTunes d'Apple est le leader incontesté. Il offre aux consommateurs de télécharger la musique issue des catalogues des quatre grandes maisons de disques, de labels indépendants et de distributeurs d'artistes autoproduits, de même que de nombreux autres produits (vidéos musicales, jeux vidéos, livres audio, etc.). Lorsqu'iTunes décide d'établir un tarif pour les téléchargements, la plupart des plates-formes de vente en ligne lui emboîtent le pas, comme c'est le cas pour les albums à 9,99\$ et les titres à 0,99\$.

Jusqu'à tout récemment, la plupart des pièces musicales achetées en ligne étaient dotées de *digital rights management* (DRM), une sorte d'encodage des fichiers musicaux qui en limite la reproduction de même que la lecture sur de multiples supports. Innovation technologique ayant pour but de freiner le piratage, les DRM visent à « redonner aux œuvres musicales les caractéristiques de rivalité et d'excluabilité que les fichiers MP3 leur ont fait perdre » (Curien et Moreau, 2006, 68) et à permettre aux titulaires du droit d'auteur de conserver le contrôle sur l'utilisation de leurs œuvres numérisées par les consommateurs. Pour ce faire, les DRM définissent les usages autorisés ou interdits des œuvres en ligne : le nombre de reproductions qu'il est possible de faire d'un album sur cd vierges, lecteurs audionumériques ou ordinateurs, les différents types d'appareils sur lesquels l'œuvre musicale peut être lue, les logiciels qui en permettent le téléchargement, la durée d'usage, etc. Ils offrent également la possibilité d'identifier chaque fichier numérique vendu, la traçabilité de ces fichiers immatériels se révélant indispensable à la facturation et à la rémunération des ayants droits (Curien et Moreau, 2006, 87).

Les DRM comportent cependant de multiples effets négatifs pour les consommateurs et, par extension, pour tous les intervenants de l'industrie de la musique. D'abord, ils gênent l'utilisation des fichiers musicaux, notamment en bloquant la lecture sur certains supports ou certains logiciels de lecture. Chaque DRM ayant sa spécificité, un fichier musical protégé par DRM peut être illisible sur un support particulier ou être impossible à transférer sur un lecteur numérique alors qu'un autre fichier également protégé se comporte autrement. Ensuite, en limitant le nombre de reproductions et la durée d'utilisation des œuvres musicales, les DRM entrent en conflit avec le droit à effectuer une copie privée. Ils peuvent également aller à l'encontre du respect de la vie privée. En effet, les DRM sont conçus pour

permettre, soit dans une logique anti-piratage, soit dans une logique de marketing, la transmission d'informations en provenance d'un ordinateur ayant lu certains fichiers musicaux et ce, sans nécessairement avoir obtenu l'autorisation de l'utilisateur de ces fichiers. De plus, ils peuvent représenter une menace pour la sécurité informatique. À titre d'exemple, en novembre 2005, un nouveau système de DRM utilisé par SonyBMG (le système XCP) installait un programme spécifique dans le système d'exploitation des ordinateurs, qui visait à masquer l'activité de la protection anti-copie, mais qui cachait du même coup la présence d'éventuels virus (Curien et Moreau, 2006, 69). Conséquemment, les consommateurs sont réticents à acheter des fichiers dotés de cette protection. D'ailleurs, malgré que ce soit illégal, certains d'entre eux arrivent à la contourner; cette technologie ne se révèle donc pas à toute épreuve. Enfin, aucune diminution du piratage n'a été notée avec l'intégration des DRM aux pièces musicales vendues en ligne.

L'absence de standardisation des systèmes de DRM, les risques qu'ils engendrent, la réticence des consommateurs à acheter des œuvres musicales dotées d'une telle protection, la possibilité de la surmonter et son inefficience n'ont laissé d'autres choix à l'industrie musicale que de vendre ses fichiers musicaux sans DRM. Ainsi, Amazon a été la première boutique en ligne, en 2008, à offrir ses fichiers musicaux libres de DRM (Matin, 2008, 266-271). Peu à peu, tous les dispositifs de vente en ligne lui ont emboîté le pas. Le 20 mai 2008, Napster a annoncé que tous les contenus offerts pour téléchargements, soit plus de six millions de fichiers, seraient libres de DRM (Abramovitch, 2008 : 25). iTunes a quant à elle rapidement commencé à offrir des pièces musicales sans DRM, en les vendant toutefois 0,70\$ de plus que les fichiers protégés par DRM. Cet incitatif à l'achat de pièces protégées n'a guère duré et iTunes 8, la plus récente version de iTunes, offre maintenant la totalité de ses pièces musicales avec un encodage de qualité supérieure (256 kbps AAC), libres de DRM et sans aucune limite de reproduction. La technologie des systèmes DRM se révèle ainsi un échec en matière de protection des œuvres musicales en ligne, notamment en ce qui a trait à la facturation des droits d'auteur et à la rémunération des ayants droits. Le potentiel de traçabilité des DRM n'a guère été remplacé par une autre technologie qui jouerait le même rôle, de sorte que les reproductions qui peuvent être faites d'une œuvre musicale numérique, au-delà de son téléchargement initial et de sa reproduction sur cd vierge, cette dernière étant couverte par la redevance pour la copie privée, ne peuvent être identifiées pour fins de perception des redevances qui y sont liées (c.f. Partie 3, Section 2.1 C) Copie privée).

Les abonnements à un catalogue représentent aussi un mode de consommation par téléchargement légal, que la Commission du droit d'auteur reconnaît sous le terme de « **téléchargement**

limité ». Ils consistent à avoir un accès illimité à un grand nombre de pièces musicales en contrepartie d'un paiement mensuel de frais d'abonnement. Ce type de téléchargement utilise une technologie qui rend le fichier inutilisable lorsque l'abonnement prend fin. Par exemple, pour 9,95\$ par mois, Napster offre la possibilité de télécharger sur le disque dur d'un ordinateur un nombre illimité de pièces musicales, disponibles tant et aussi longtemps que le consommateur paie ses frais mensuels. Pour le même montant, le consommateur a aussi accès à des radios interactives sans publicité. Cependant, pour copier la musique téléchargée sur un cd, il en coûte 0,99\$ par titre, car le téléchargement devient alors permanent. On peut également acheter des morceaux sans être abonné, mais ils coûtent 1,19\$. Un second forfait, à 14,95\$ par mois, permet quant à lui d'obtenir les fichiers musicaux et l'accès aux radios interactives sur un dispositif de stockage MP3. Il s'agit alors d'un **téléchargement limité portable**, soit un téléchargement limité utilisant une technologie qui permet à l'abonné de reproduire le fichier sur un appareil autre qu'un appareil sur lequel le service de musique en ligne a livré le fichier.

Enfin, les sonneries pour téléphones cellulaires représentent un autre bien de consommation qu'il est possible de se procurer par téléchargement légal. Sur le site web de leur fournisseur de services de téléphonie sans-fil, les utilisateurs choisissent à partir d'un catalogue des fichiers musicaux à être utilisés comme **sonnerie** (ce que l'utilisateur entend lorsqu'il reçoit un appel) ou comme **sonnerie d'attente** (ce que les correspondants de l'utilisateur entendent lorsqu'ils l'appellent), aussi appelée tonalité ou sonnerie pour appelant. Il existe plusieurs qualités de fichiers musicaux pour téléphones cellulaires (monophoniques, polyphoniques et à bande sonore maîtresse), plusieurs formats (*full track*, extraits de vingt secondes, etc.) de même que plusieurs modes de consommation (par abonnement, à la pièce), mais à titre indicatif, les prix varient de 2\$ à 3,50\$ par morceau. Les sonneries de téléphones cellulaires se paient donc généralement plus cher que les fichiers musicaux destinés au disque dur d'un ordinateur ou à un lecteur audionumérique et ne subissent pas la compétition du piratage.

1.1.2 Le téléchargement illégal par systèmes pair-à-pair

Bien des gens choisissent de télécharger gratuitement de la musique à partir de protocoles d'échange de fichiers numériques. Dès 1999, le populaire fournisseur de fichiers musicaux gratuits *Napster* ouvre ses portes sur Internet. En moins de 3 ans, 60 millions d'utilisateurs échangent plus de 1,5 milliards de titres (SODEC, 2002, 22). Les *majors*, ne voulant pas perdre le contrôle sur la distribution de musique dans le monde, perçoivent alors la menace d'un système de partage aussi performant et intentent une poursuite contre *Napster*, ce qui provoque sa fermeture en 2001. Si le cas de *Napster* entraîne l'ouverture

de nombreux services de téléchargement légal de musique (Napster est même désormais la marque d'une boutique en ligne) dans le but d'aller chercher les consommateurs qui se trouvent sur Internet et de contrer le piratage, plusieurs autres plates-formes d'échange illégal de musique en ligne prennent le relais.

C'est ainsi que la technologie pair-à-pair voit le jour. Les systèmes pair-à-pair, dont le plus connu est actuellement BitTorrent, permettent à un ensemble d'utilisateurs d'Internet de communiquer entre eux et de partager des fichiers. Ces protocoles sont décentralisés, c'est-à-dire que leurs utilisateurs assument à la fois les fonctions de serveur (envoi du fichier ou *upload*) et de client (réception du fichier ou *download*). Ils constituent une innovation majeure par rapport aux protocoles de type client-serveur - comme l'était la première version de Napster, éteinte en 2001 - qui fonctionnent à partir d'un unique serveur central. Ces derniers s'avèrent limités dans leur capacité à fournir efficacement l'accès aux fichiers les plus en demande. Plus la demande pour un fichier est grande, plus le serveur est susceptible de se trouver débordé. À l'opposé, les protocoles pair-à-pair fonctionnent avec plusieurs sources d'informations, qui agissent simultanément. Le téléchargement s'avère ainsi exponentiellement plus rapide à mesure que les fichiers téléchargés gagnent en popularité. De plus, ces serveurs décentralisés sont beaucoup plus difficiles à contrôler, car on ne peut savoir de quelle source provient le fichier partagé. Les fichiers ainsi téléchargés ne sont donc aucunement protégés et ne font l'objet d'aucune rémunération pour les ayants droits.

1.2 La transmission (streaming)

Le terme *streaming* est traduit en français de diverses façons : la Commission du droit d'auteur désigne ce mode de diffusion par l'expression « transmission », alors qu'il n'est pas rare de retrouver les termes « lecture en continu », « lecture en transit », « diffusion en mode continu » ou encore « diffusion de flux continu ». Pour les fins de cette recherche, l'expression « transmission » sera retenue. La **transmission** désigne un principe utilisé pour l'envoi d'un fichier audio ou vidéo destiné à être copié sur la mémoire locale d'un ordinateur uniquement dans la mesure nécessaire pour en permettre l'écoute au moment où il est livré ou en léger différé. À la différence du téléchargement, la lecture du fichier peut s'effectuer à mesure que celui-ci est diffusé, c'est-à-dire qu'elle peut débuter avant que ne soient récoltées toutes les données d'un morceau ou d'un extrait vidéo. Cependant, le morceau ou l'extrait vidéo n'est pas stocké sous forme de fichier sur le disque dur de l'ordinateur, il n'est qu'analysé à la volée par l'ordinateur dans un lecteur multimédia.

Il est à noter que les services sonores payants numériques, qui seront mentionnés dans la section suivante, diffusent leur contenu par transmission. Les services sonores payants sont des entreprises de

distribution de signaux sonores payants à des fins privées ou domestiques. Ces services offrent en continu une variété de chaînes de contenu musical présélectionné et préprogrammé, sans publicité. À la base, ils distribuent leurs signaux par l'entremise de la télévision numérique par câble ou par satellite. Au Canada, deux entreprises les distribuent maintenant également par protocole Internet et sur certains portails en ligne grâce au principe de la transmission : Galaxie et Max Trax. Galaxie est le réseau de musique continue de Radio-Canada alors que Max Trax est la propriété de la compagnie de radiodiffusion et de distribution Stingray Digital. En 2002, pour éviter tout chevauchement entre les deux services, Galaxie et Max Trax ont présenté conjointement à leurs abonnés une sélection de 40 chaînes musicales spécialisées, constituée à partir de la programmation de 20 chaînes de Galaxie et de 20 chaînes de Max Trax.

1.3 La webdiffusion (webcast)

La **webdiffusion** (ou diffusion sur le web), désigne simplement la diffusion de contenus audio et/ou vidéo par Internet. Il ne s'agit pas en soi d'un nouvel usage de la musique, car la webdiffusion s'effectue selon deux nouveaux usages préalablement mentionnés, soit la transmission ou le téléchargement. Ainsi, certaines chaînes de radio ou de télévision rendent disponible une part de leur contenu sur leur site web. Selon les sites web et selon les émissions webdiffusées, ces contenus peuvent être téléchargés ou diffusés par transmission, écoutés ou vus en direct ou en différé et peuvent rester disponibles pour un temps limité ou à perpétuité. Par exemple, certaines radios commerciales font de la **diffusion simultanée** (*simulcast*), c'est-à-dire qu'ils transmettent simultanément, sans le modifier et en temps réel, leur signal de radiodiffusion terrestre par l'entremise d'Internet.

1.4 La baladodiffusion (podcasting)

La **baladodiffusion** est un mode de diffusion qui permet aux internautes, par l'entremise d'un abonnement à des listes de téléchargement automatique (fils RSS ou équivalents), de télécharger sur leur ordinateur des contenus radiophoniques ou télévisuels destinés à être transférés sur un baladeur numérique MP3 ou multimédia pour une écoute ou un visionnement en différé. Par exemple, la première chaîne de Radio-Canada de même qu'Espece musique, la chaîne musicale de Radio Canada, offrent gratuitement certaines de leurs émissions en baladodiffusion. Il s'agit pour les internautes qui sont munis, sur leur ordinateur, d'un logiciel qui peut lire et télécharger les fichiers MP3, M4A et M4V, de s'abonner aux listes de téléchargement automatique des émissions qu'ils auront sélectionnées. Une fois ces émissions téléchargées sur leur ordinateur, ils n'ont qu'à les transférer sur leur baladeur numérique.

1.5 La radiodiffusion numérique par satellite

Les services de **radiodiffusion numérique par satellite** (*digital satellite radio*) diffusent des émissions de radio par voie numérique. Il existe présentement deux sociétés canadiennes qui sont en mesure d'offrir des services de radio par satellite en vertu d'une licence de radiodiffusion du CRTC : Sirius Radio Satellite et Canadian Satellite Radio Inc. (XM Canada). Ces services offrent à leurs abonnés, pour un montant mensuel, annuel ou à vie, une gamme de canaux musicaux et non musicaux, dont la programmation est non-interrompue de publicité, accessible en tout temps et partout sur un territoire donné (par exemple, tout le Canada), à partir d'un appareil récepteur particulier.

1.6 Le Web 2.0

L'expression Web 2.0 a été lancée en 2004 par Tim O'Reilly, leader dans le domaine de l'Internet, auteur et éditeur d'ouvrages sur l'informatique. En termes très simples, elle désigne tous les usages et les technologies qui constituent un renouveau par rapport à la forme initiale du Web, notamment les interfaces qui permettent aux utilisateurs d'échanger et d'interagir à la fois avec le contenu des pages et entre eux. Le Web 2.0 est conçu comme une plate-forme décentralisée, sur laquelle les utilisateurs participent à l'accumulation de données, interagissent et s'échangent ces données. Dans ce contexte, et c'est le principe qui le régit, l'efficacité du Web 2.0 est accrue à mesure que le nombre d'utilisateurs augmente (O'Reilly, 2005). Le système pair-à-pair, exposé ci-haut, en est un bon exemple, tout comme les réseaux sociaux. Ceux-ci, tels Myspace, Facebook, Bebo et Virb, pour ne nommer que ceux-là, mettent à la disposition de leurs membres des espaces web personnalisés, qui permettent la diffusion de musique, de photos, de textes et de vidéos. Les réseaux sociaux sont donc considérés comme un nouvel usage de la musique au sens où ils permettent aux créateurs de diffuser leur musique et aux internautes de l'écouter, grâce au principe de la transmission. Cette écoute se fait en un simple clic, lorsqu'elle ne débute pas simplement toute seule dès l'arrivée sur la page web. Il en va de même des sites web d'hébergement de vidéos comme You Tube et Vimeo, qui permettent d'envoyer, de visualiser et de partager des vidéos, notamment des vidéoclips et des extraits de spectacles. Les œuvres musicales et les enregistrements ainsi transmis, même s'ils sont protégés par droit d'auteur, ne génèrent actuellement aucune redevance, ni pour leur reproduction ni pour leur communication au public et ce, même s'il est possible de comptabiliser le nombre de fois où chaque morceau a joué.

2. Nouveaux tarifs pour nouveaux usages

La présente section de ce rapport de recherche expose les décisions prises par la Commission du droit d'auteur afin de rémunérer les ayants droits pour les nouveaux usages de la musique. La Commission du droit d'auteur a reconnu, à ce jour, la plupart des nouveaux usages de la musique, bien que certains échappent encore au système des redevances. Ceux des usages qui sont reconnus par la Commission et qui font l'objet d'un ou plusieurs tarifs sont d'ailleurs résumés dans le tableau présenté ci-après.

L'intérêt de cette section de la recherche consiste à découvrir les tarifs homologués en vue de couvrir les usages de la musique rendus possible par la numérisation et de voir de quelle façon sont calculées les redevances liées à ces usages, par qui sont perçues ces redevances et à qui elles sont distribuées. Les informations qu'elle contient sont donc tirées de la lecture des tarifs disponibles sur le site web de la Commission du droit d'auteur. Ce site met également à la disposition du public les motifs relatifs à chaque décision, c'est-à-dire qu'il offre un résumé des audiences ayant mené à la décision de la Commission. Leur lecture permet de saisir les intérêts en jeu dans la prise d'une décision sur les redevances à percevoir pour un nouvel usage de la musique. Bien que susceptible d'être fort intéressant, le compte-rendu de ces procédures, qui s'avérerait long et complexe, ne s'inscrit pas dans les objectifs de cette recherche.

Nouveaux usages reconnus par la Commission du droit d'auteur

Usages	Autres appellations	Équivalent anglais	Définition
Téléchargement		Download; Upload	Fichier destiné à être copié sur la mémoire locale d'un consommateur.
Téléchargement permanent		Permanent download	Téléchargement autre qu'un téléchargement limité.
Téléchargement limité		Limited download	Téléchargement utilisant une technologie qui rend le fichier inutilisable lorsque l'abonnement prend fin.
Téléchargement limité portable		Portable limited download	Téléchargement limité utilisant une technologie qui permet à l'abonné de reproduire le fichier sur un appareil autre qu'un appareil sur lequel le service de musique en ligne a livré le fichier.
Sonnerie			Sonneries de téléphone cellulaire qui donnent lieu à une exécution sonore d'une œuvre musicale pour l'utilisateur du téléphone lors d'un appel entrant.
Sonnerie d'attente	Tonalité; Sonnerie pour appelant		Sonneries de téléphone cellulaire qui donnent lieu à une exécution sonore d'une œuvre musicale pour l'appelant lors d'un appel.
Transmission	Lecture en continu; lecture en transit; diffusion en mode continu; diffusion de flux continu	Stream	Fichier destiné à être copié sur la mémoire locale uniquement dans la mesure nécessaire pour en permettre l'écoute essentiellement au moment où il est livré.
Transmission sur demande		On-demand stream	Transmission choisie par son destinataire.
Transmission simultanée	Diffusion simultanée	Simulcast	Transmission simultanée, non modifiée et en temps réel du signal de radiodiffusion terrestre d'une station de radio par l'entremise d'internet ou d'un autre réseau informatique semblable.
Canal		Channel	Transmission unique de contenu autre qu'une transmission sur demande ou un téléchargement.

Usages	Autres appellations	Équivalent anglais	Définition
Webdiffusion		Webcast	Transmission audionumérique de fichiers, y compris de fichiers accessibles à l'aide de diffuseurs de médias et d'ordinateurs, par Internet ou un service de transmission semblable, c'est-à-dire un service de télécommunication qui transmet un enregistrement sonore publié d'une œuvre musicale à un téléphone cellulaire ou à un autre appareil de communication personnel, à l'aide d'Internet et/ou d'autres protocoles de transmission.
Webdiffusion non-interactive		Non-interactive webcast	IDEM, mais à l'exception de la transmission sur demande, de la baladodiffusion et des services interactifs, soit les services qui permettent à un membre du public de recevoir une transmission d'une émission spécialement créée à l'intention du destinataire, ou, sur demande, une transmission d'un enregistrement sonore donné, faisant partie ou non d'une émission, sélectionné par le destinataire ou pour son compte.
Baladodiffusion		Podcasting	Mode de diffusion qui permet le transfert, sur un baladeur numérique MP3 ou multimédia, de contenus radiophoniques ou télévisuels téléchargés à partir d'un ordinateur pour une écoute ou un visionnement en différé.
Radiodiffusion numérique par satellite		Digital satellite radio	Diffusion d'émissions de radio par voie numérique

2.1 Les décisions de la Commission

La présentation des nouveaux tarifs de la Commission est organisée, sauf exception, selon les droits que ces tarifs couvrent. Le tableau intitulé « Décisions de la Commission » et présenté à la fin de cette troisième partie expose et résume les principaux points de chacun de ces tarifs.

D'emblée, il faut mentionner que les procédures menant à l'homologation des tarifs sont longues et que, bien souvent, au moment où ils entrent en vigueur, ces tarifs couvrent des périodes qui ont déjà pris fin. Il est donc essentiel de garder en tête que l'application des décisions de la Commission est rétroactive. De plus, puisqu'il est rare qu'un nouveau tarif soit homologué pour l'année en cours, le plus récent tarif, même s'il est échu, s'applique toujours par défaut jusqu'à l'homologation du suivant, qui s'applique alors rétroactivement depuis qu'a pris fin le tarif précédent.

A) Exécution et communication publique d'œuvres musicales et d'enregistrements sonores

Tel que mentionné précédemment, les droits d'exécution s'appliquent aux œuvres musicales qui sont exécutées en public ou communiquées au public par voie de télécommunication, soit à la radio, à la télévision ou par l'entremise d'Internet. Les droits voisins s'appliquent quant à eux, également pour la communication au public par voie de télécommunication, aux enregistrements sonores des producteurs et aux enregistrements sonores des prestations des artistes interprètes. Les droits d'exécution sont gérés par la SOCAN et reviennent aux créateurs et aux éditeurs d'œuvres musicales alors que les droits voisins sont gérés en premier lieu par la SCGDV, qui distribue les redevances à ses sociétés membres, dont font partie les producteurs et les artistes interprètes.

Les tarifs 22.A à 22.G de la SOCAN présentés ci-après visent les redevances à percevoir pour les différentes façons de communiquer de la musique au public par l'entremise d'Internet. À titre indicatif de la complexité, en termes de droits d'auteur, des usages relatifs à Internet, il faut souligner que ces tarifs sont le fruit de plus de dix ans de procédures judiciaires. En 1996, la SOCAN a proposé à la Commission du droit d'auteur un tarif qui devait couvrir la transmission d'œuvres musicales à des abonnés d'un service de communication non visé par les tarifs 16 ou 17. Le tarif 16 a trait aux fournisseurs de musique de fond³, alors que le tarif 17 vise les services de télévision payante, services spécialisés et autres services de télévision. Lorsqu'il a été proposé par la SOCAN à la Commission du droit d'auteur, le tarif 22 visait donc à

³Les fournisseurs de musique de fond désignent les fournisseurs qui communiquent au public par télécommunication des œuvres faisant partie du répertoire de la SOCAN ou qui autorisent un abonné à exécuter en public de telles œuvres à titre de musique de fond. Par exemple, la musique qui joue dans les locaux industriels, soit les établissements utilisés pour la fabrication ainsi que les bureaux ou autres locaux commerciaux dans lesquels le public n'est généralement pas admis, nécessite que les propriétaires de ces locaux se procurent une licence. Il en va de même pour la musique que l'on fait jouer pour l'attente téléphonique.

couvrir une toute nouvelle façon de communiquer des œuvres musicales au public, soit au moyen d'ordinateurs et d'autres appareils connectés à un réseau de télécommunications. Les audiences de la première phase du processus visant à établir un tarif pour la communication d'œuvres musicales par Internet ont eu lieu en 1998. En 1999, la Commission a rendu une décision, qui a fait l'objet d'un contrôle judiciaire de la Cour d'appel fédérale, puis d'un pourvoi auprès de la Cour suprême du Canada. La seconde phase d'audiences a eu lieu en 2007 et a mené à l'homologation du tarif 22.A. L'examen des autres utilisations de la musique a eu lieu un peu plus tard et a donné lieu, en 2008, aux tarifs 22.B à 22.G.

Tarif 22.A SOCAN Internet – Services de musique en ligne

Le présent tarif vise les redevances à percevoir par la SOCAN pour la communication d'œuvres musicales au public par télécommunication, soit, dans ce cas, par les services de musique en ligne, au Canada, pour 1996 à 2006. Un service de musique en ligne (*online music service*) y est défini comme un service qui livre des **transmissions** ou des **téléchargements limités** à ses abonnés ou des **téléchargements permanents** aux consommateurs, à l'exception des services offrant uniquement des transmissions pour lesquelles le fichier est choisi par le service, ne peut être écouté qu'au moment déterminé par le service et pour lequel aucune liste de diffusion n'est publiée à l'avance.

Ainsi, tous les types de boutiques en ligne, tant celles qui vendent des titres et des albums que celles qui offrent des abonnements à un catalogue, de même que les services sonores payants disponibles par l'entremise d'Internet (Galaxie et Max Trax) sont touchés par ce tarif. En vertu de celui-ci, les redevances payables chaque mois à la SOCAN pour un service de musique en ligne n'offrant que des **transmissions sur demande** sont de $(A \times B) \div C$, la variable A représentant 6,8% des sommes payées par les abonnés pour le service durant le mois, B représentant le nombre d'écoutes de fichiers nécessitant une licence de la SOCAN durant le mois et C, le nombre d'écoutes de tous les fichiers durant le mois, le tout sous réserve d'une redevance minimale de 43,3 ¢ par abonné.

Pour ce qui est des services de musique en ligne qui offrent des **téléchargements limités**, avec ou sans transmissions sur demande, ils doivent payer à la SOCAN le résultat de $(A \times B) \div C$, la variable A représentant 5,7% des sommes payées par les abonnés pour le service durant le mois, la variable B, le nombre de téléchargements limités nécessitant une licence de la SOCAN durant le mois et le C, le nombre total de téléchargements limités durant le mois, le tout sous réserve d'une redevance minimale de 54,8 ¢ par abonné si les téléchargements limités portables sont permis et de 35,9 ¢ par abonné dans le cas contraire.

Quant aux services qui offrent des **téléchargements permanents**, la redevance payable pour un tel téléchargement nécessitant une licence de la SOCAN est de 3,1% du montant payé par le consommateur pour le téléchargement, sous réserve d'une redevance minimale de 1,5 ¢ par téléchargement permanent faisant partie d'un ensemble contenant 13 fichiers ou plus, et de 2,1 ¢ pour tout autre téléchargement permanent.

Tarif 22.B à 22.G SOCAN Internet – Autres utilisations de la musique

Les tarifs 22.B à G de la SOCAN couvrent quant à eux les redevances à percevoir pour la communication au public d'œuvres musicales par télécommunication, soit, dans ce cas, par tous les autres usages de la musique qu'il est possible de faire par l'entremise d'Internet ou d'autres moyens semblables, pour les années 1996 à 2006. Ces usages comprennent les radios commerciales (B) et les radios non-commerciales (C) qui possèdent une page audio, c'est-à-dire une page web qui permet d'entendre un son; les télévisions commerciales, autres services de télévision, les services sonores payants et la radio par satellite présents sur Internet (D); la Société Radio-Canada, l'Office de la télécommunication éducative de l'Ontario et la Société de télédiffusion du Québec (E); les sites web audio (F) et les sites de jeux (G).

- 22.B Radios commerciales

Pour leurs activités conventionnelles (diffusion à la radio), les radios commerciales sont assujetties au tarif 1.A, qui permet à la SOCAN et à la SCGDV de percevoir auprès des radios commerciales les redevances relatives à la communication au public d'œuvres musicales, d'enregistrements sonores publiés constitués d'œuvres musicales et de prestations de telles œuvres par les radios commerciales. Pour leurs activités sur Internet (**transmission** des contenus par l'entremise d'Internet, **baladodiffusion**) et en vertu du tarif 22.B, le calcul des redevances payables pour la communication au public qu'elles font des œuvres du catalogue de la SOCAN est de $A \times B$. Dans cette formule, A représente 1,5% des recettes d'Internet d'une station alors que B représente le rapport entre les consultations de pages audio et toutes les consultations de pages, si ce rapport est fourni à la SOCAN, et est établi à 0,5 dans le cas contraire. Si une station de radio commerciale n'est pas assujettie au tarif 1.A de la SOCAN, la variable A représente 4,2% de ses recettes d'Internet et la variable B reste inchangée. Il est à noter que les recettes d'Internet, pour les tarifs 22.B à 22.G, désignent les recettes résultant d'une activité Internet, y compris les frais d'adhésion, d'abonnement et autres, les recettes publicitaires, les placements de produits, l'autopublicité, la commandite, les revenus nets de vente de biens ou de services et les commissions sur des transactions de

tiers, à l'exclusion des recettes déjà incluses dans le calcul de redevances en vertu d'un autre tarif de la SOCAN; des recettes générées par une activité Internet assujettie à un autre tarif de la SOCAN; des commissions d'agence; de la juste valeur marchande des services de production publicitaire fournis par l'utilisateur; des frais d'accès au réseau et autres frais de connectivité.

- 22.C Radios non commerciales

Les radios non commerciales autres que la Société Radio-Canada sont quant à elles assujetties au tarif 1.B, dont la licence permet la communication au public d'œuvres musicales du répertoire de la SOCAN. Pour leurs activités sur Internet (**transmission, baladodiffusion**), la redevance payable en vertu du tarif 22.C par une station de radio assujettie au tarif 1.B est de $A \times B$, la variable A représentant 1,9% des coûts bruts d'exploitation Internet de la station et B, le rapport entre les consultations de pages audio et toutes les consultations de pages, si ce rapport est fourni à la SOCAN, ou 0,5 dans le cas contraire. Cependant, si la station inclut ses coûts bruts d'exploitation Internet dans le calcul de la redevance payable en vertu du tarif 1.B, elle n'a pas à verser de redevance ou à fournir de renseignements en vertu du tarif 22.C.

- 22.D Télévision commerciale, autres services de télévision, services sonores payants, radio par satellite

Pour leurs usages conventionnels d'œuvres du répertoire de la SOCAN, les stations de télévision commerciales, les services de télévision payante, services spécialisés et autres services de télévision qui transmettent des contenus par des entreprises de distribution, les services sonores payants et la radio par satellite sont assujettis à des tarifs qui leur sont propres. Cependant, leurs activités sur Internet (**transmission, baladodiffusion**) sont couvertes par le tarif 22.D. Ce tarif est calculé de la façon suivante : $A \times B \times C \times (1 - D)$. Dans cette formule, A représente le taux applicable au radiodiffuseur en vertu du tarif qui lui est propre (par exemple, pour les stations de télévision commerciales, ce taux correspond à 1,9% des revenus bruts de la station, qui doit être versé mensuellement à la SOCAN); B représente les recettes d'Internet du radiodiffuseur; C représente le rapport entre les consultations de pages audio et toutes les consultations de pages, si ce rapport est fourni à la SOCAN ou, dans le cas contraire, 0,5 pour un service de musique vidéo, un service sonore payant ou un service de radio par satellite et 0,1 pour tout autre service; D représente 0 pour un service canadien alors que pour tout autre service, il représente le rapport entre les consultations de pages provenant d'ailleurs que le Canada et toutes les consultations de pages, si ce rapport est fourni à la SOCAN et 0,9 dans le cas contraire.

- 22.E Société Radio-Canada, Office de la télécommunication éducative de l'Ontario, Société de télédiffusion du Québec

Ces trois sociétés d'État sont assujetties à un tarif de la Commission qui leur est propre pour leurs activités conventionnelles, soit le tarif 1.C Radio – Société Radio-Canada, 2.B Office de la télécommunication éducative de l'Ontario, 2.C Société de télédiffusion du Québec et 2.D Télévision – Société Radio-Canada, ou possèdent une entente avec la SOCAN. Par exemple, pour la communication au public d'œuvres faisant partie du répertoire de la SOCAN sur les ondes d'une station exploitée par la Société de télédiffusion du Québec (tarif 2.C), celle-ci verse à la SOCAN une redevance annuelle de 180 000\$. Pour leurs activités sur Internet (**transmission, baladodiffusion**), la redevance payable par ces diffuseurs publics est de $A \times B$, étant entendu que A représente 10% du montant total payable par la société en vertu des tarifs 1.C, 2.B, 2.C, 2.D ou d'une entente avec la SOCAN et B, le rapport entre les consultations de pages audio et toutes les consultations de pages, si ce rapport est fourni à la SOCAN et 0,15 dans le cas contraire.

- 22.F Sites Web audio

Un site Web audio désigne tout site habituellement visité pour écouter un contenu exclusivement audio, autre qu'un site visé par les tarifs 22.A à 22.E. Le taux relatif à ce tarif est applicable à l'utilisation du répertoire SOCAN faite par **canal (channel)**, c'est-à-dire qu'il est applicable à la transmission unique de contenu autre qu'une transmission sur demande ou un téléchargement tels qu'ils sont définis dans le tarif 22.A. La redevance payable à la SOCAN par ces sites pour la communication au public d'œuvres musicales faisant partie du répertoire de la SOCAN est de $A \times B \times [1 - (C \times D)]$. Dans cette formule, A représente 1,5% des recettes d'Internet si l'utilisation de répertoire SOCAN est de 20% ou moins, 4,2% si l'utilisation se situe entre 20 et 80% et 5,3% si l'utilisation est de 80% ou plus; B représente le rapport entre les consultations de pages audio (à l'exclusion des consultations de pages audiovisuelles) et toutes les consultations de pages (y compris les consultations de pages audiovisuelles), si ce rapport est fourni à la SOCAN et 0,5 dans le cas contraire; C représente 0,95 pour un site canadien et 1 pour tout autre site et D représente le rapport entre les consultations de pages provenant d'ailleurs que le Canada et toutes les consultations de pages, si ce rapport est fourni à la SOCAN ou, dans le cas contraire, 0% pour un site canadien et 0,9 pour tout autre site. Le tout est sous réserve d'une redevance minimale de 28 \$ par année

si l'utilisation combinée du répertoire SOCAN sur le site correspond à 20% ou moins, 79 \$ si l'utilisation combinée se situe entre 20 et 80% et 100 \$ si l'utilisation combinée est de 80% ou plus.

- 22.G Sites de jeux

Les sites web habituellement visités pour télécharger ou participer à des jeux, y compris les jeux de hasard, et sur lesquels est communiquée au public de la musique faisant partie du répertoire de la SOCAN, doivent verser à celle-ci une redevance qui correspond à $A \times B \times [1 - (C \times D)]$. Dans cette formule, A représente 0,8% des recettes d'Internet du site; B représente le rapport entre les consultations de pages audio et toutes les consultations de pages, si ce rapport est fourni à la SOCAN et 1 dans le cas contraire; C représente 0,95 pour un site canadien et 1 pour tout autre site et D représente le rapport entre les consultations de pages provenant d'ailleurs que le Canada et toutes les consultations de pages, si ce rapport est fourni à la SOCAN ou, dans le cas contraire, 0 pour un site canadien et 0,9 pour tout autre site. Le tout est sous réserve d'une redevance minimale de 15 \$ par année.

Proposition, pour 2010, relative aux tarifs 22.A à 22.G

Le 4 juillet 2009, la Commission a publié le projet de renouvellement des tarifs 22.A à 22.G que la SOCAN avait déposé auprès d'elle le 27 mars 2009, relativement aux redevances qu'elle propose de percevoir à compter du 1^{er} janvier 2010 pour la communication au public d'œuvres musicales qui font partie du catalogue de la SOCAN.

- 22.A Internet – Services de musique en ligne

Ce projet de tarif vise les redevances à percevoir par la SOCAN pour la communication d'œuvres musicales au public par les services de musique en ligne, au Canada, pour 2010. À la différence du tarif 1996-2006 auquel il fait suite, le tarif 2010 propose d'inclure l'utilisation d'une œuvre musicale dans un vidéoclip. Les bases sur lesquelles seraient calculées les redevances diffèrent également du tarif précédent. Par exemple, les taux de redevances qui étaient calculés sur la base des revenus bruts du service durant le mois de référence le seraient, en vertu de cette proposition de tarif, sur la base des sommes payées par les abonnés pour le service durant le mois de référence. Ce projet de tarif, au contraire du tarif actuellement en vigueur, tient également compte des transmissions gratuites offertes par un service de musique en ligne. La redevance payable proposée est de 4,6 ¢ pour chaque transmission gratuite d'un fichier qui nécessite une licence de la SOCAN.

- 22.B à 22.G Internet – Autres utilisations de la musique

La SOCAN a également proposé un renouvellement des tarifs 22.B à 22.G. Les tarifs y sont présentés selon une nouvelle structure qui regroupe plus clairement les utilisateurs selon l'exploitation qu'ils font des œuvres musicales sur le Web : B. *Diffusions Web sonores*, C. *Diffusions Web de signaux de stations de radio*, D. *Diffusions Web audiovisuelles*, E. *Diffusion Web de signaux de stations de télévision*, F. *Sites de jeux* et G. *Autres sites*. Ce projet de tarif modifie également la façon de calculer les taux de redevances. En vertu de celui-ci, dans tous les tarifs, l'utilisateur d'œuvres musicales devrait verser à la SOCAN le montant le plus élevé entre un pourcentage (qui varie entre 7,5 et 20%, selon les tarifs) des revenus bruts réalisés par le site et des coûts bruts d'exploitation du site ou du service, sous réserve d'une redevance minimale de 200\$ par mois pour tous les tarifs.

Il faut souligner l'importance du projet de tarif 22.G *Autres sites*, qui vise à couvrir toutes les utilisations qui ne sont pas couvertes par les tarifs 22.A à 22.F, notamment les moyens de télécommunications par lesquels des œuvres musicales sont transmises à des téléphones cellulaires ou autres appareils de communications personnelles sur protocole Internet et/ou autres protocoles de communication. Par ce projet de tarif très englobant, la SOCAN prévoit que de nouveaux usages de la musique soient couverts dès leur apparition. Le tarif 22.G épargnerait ainsi à la SOCAN d'avoir à proposer un nouveau tarif à chaque apparition d'un nouvel usage, ce qui entraîne, durant les longues procédures menant à l'homologation d'un tarif, la perte de précieuses redevances⁴. Le projet de tarif 22.G élargit encore la portée de la *Loi sur le droit d'auteur* à d'autres usages de la musique liés à la numérisation des contenus, mais reste à voir si ou dans quelle mesure il sera approuvé par la Commission du droit d'auteur. À ce jour, la Commission n'a encore prévu d'audience pour aucun des tarifs 22.A à 22.G

Tarif 24 SOCAN – Sonneries

Tel que mentionné dans la section sur les nouveaux usages de la musique, la numérisation des œuvres musicales permet le téléchargement de morceaux pour en faire des **sonneries** de téléphone cellulaire. Lorsque ces sonneries retentissent dans des lieux publics pour avertir l'abonné d'un appel entrant, les œuvres musicales qui les constituent font l'objet d'une communication au public. En vertu du

⁴ Bien que les tarifs soient généralement conçus pour permettre la perception de redevances sur la période qui se situe entre le dépôt du projet de tarif et son homologation, leur application rétroactive se fait avec des dispositions transitoires (des escomptes), afin de permettre aux utilisateurs de s'y adapter. Ce fonctionnement entraîne nécessairement la perte de redevances qui reviendraient aux ayants droits si un tarif avait été en vigueur dès l'apparition d'un nouvel usage ou d'une nouvelle technologie.

tarif 24, la SOCAN peut donc percevoir une redevance sur la vente de ces sonneries auprès des services de téléphonie sans-fil. Le tarif 24 actuel a été homologué en 2006 et couvre les années 2003 à 2005.

En vertu de ce tarif, la SOCAN perçoit, sur la vente de chaque sonnerie de téléphone cellulaire constituée d'une œuvre musicale faisant partie de son répertoire et en échange du droit de communiquer cette sonnerie au public par télécommunication en tout temps et aussi souvent que désiré, 6% du prix payé par l'abonné pour la sonnerie, net des frais d'utilisation de réseau, sous réserve d'une redevance minimale de 6 ¢ chaque fois qu'une sonnerie est fournie. Des dispositions transitoires ont cependant été prises pour garantir que les services de téléphonie sans-fil disposent de suffisamment de temps après l'homologation du tarif pour remplir les obligations qu'il leur impose (la réserve de 6 ¢ chaque fois qu'une sonnerie est fournie ne s'appliquait qu'à partir de 2004 et le taux de redevance a été escompté de 2003 à 2005, jusqu'à atteindre graduellement le taux fixé en 2006).

Proposition, pour 2010, relative au tarif 24

Le 4 juillet 2009, la Commission du droit d'auteur a publié la proposition relative au tarif pour les sonneries que la SOCAN avait déposé auprès d'elle le 27 mars 2009. Ce projet de tarif propose de faire passer la redevance pour les sonneries de 6% du prix payé par l'abonné pour la sonnerie, net des frais de réseaux, à 10% du prix au détail des sonneries fournies pour 2010, sous réserve d'une redevance de 10 ¢ par sonnerie vendue (plutôt que 6 ¢ dans le tarif précédent). Au contraire du tarif qui le précède, ce projet de tarif inclut également les **sonneries d'attente** (aussi appelées tonalités ou sonneries pour appelants). Pour la fourniture de sonneries d'attente, la redevance proposée par la SOCAN est de 15 % du prix au détail de la sonnerie, sous réserve d'une redevance minimale de 15 ¢ par sonnerie d'attente. L'homologation de ce projet de tarif permettrait ainsi de couvrir encore un autre nouvel usage de la musique. La Commission n'a pas encore prévu d'audiences pour ce projet de tarif.

Tarif de AVLA-SOPROQ - Radio commerciale (2008-2011) et tarif d'ARTISTI - Radio commerciale (2009-2011)

Trois sociétés membres de la SCGDV – AVLA et la SOPROQ, pour les droits voisins des producteurs, et ARTISTI, pour ceux des artistes interprètes – ont déposé des projets de tarif pour la radio commerciale. Les audiences menant à l'homologation de ces tarifs ont eu lieu et les décisions sont actuellement en délibéré. Sur le modèle d'autres tarifs concernant les radios commerciales, on peut supposer que ces projets de tarifs couvrent notamment la communication d'enregistrements d'œuvres

musicales par les radios commerciales par l'entremise d'Internet (**transmission simultanée**). Il est cependant impossible d'accéder aux textes de ces projets de tarifs ni à aucune information les concernant tant que dure le processus de délibération.

Tarif SCGDV pour la diffusion simultanée et la webdiffusion, 2009-2012

La SCGDV a par ailleurs déposé, en mai 2008, un projet de tarif auprès de la Commission qui vise tous les usages non couverts par ses autres tarifs, en lien avec Internet. Ce tarif s'appliquerait ainsi aux **webdiffusions non-interactives** de même qu'aux **diffusions simultanées** (ou **transmissions simultanées**) pour les années 2009 à 2012.

Pour tous les sites ou les services offrant des webdiffusions non interactives et/ou des diffusions simultanées, la SCGDV propose de collecter chaque année des redevances correspondant à 12% des revenus bruts du propriétaire exploitant du site ou du service, soit des redevances qui iraient de 500 \$ par chaîne à 50 000 \$. Dans le cas de sites ou de services sans but lucratif offrant des webdiffusions non interactives, les redevances seraient de 60 \$ par mois. La SCGDV exige en outre de ces sites ou services qu'ils mettent en place des mesures commerciales efficaces et à des coûts raisonnables pour empêcher l'extraction en ligne (*stream ripping*), soit le fait de copier des chansons individuelles transmises d'un site ou d'un service. Ce projet de tarif n'est pas encore à l'agenda des audiences de la Commission du droit d'auteur.

Tarif pour la radiodiffusion numérique satellitaire

Le 8 avril 2009, la Commission du droit d'auteur a rendu une décision à l'égard des stations de radio satellite qui diffusent de la musique par voie numérique pour les années 2005 à 2010, suite au dépôt de projets de tarifs par la SOCAN, la SCGDV et CSI. L'examen de ces trois tarifs avait été regroupé puisque les utilisations qu'ils concernent, soit la communication et la reproduction d'œuvres musicales ainsi que la communication d'enregistrements sonores, sont liées à un seul ensemble d'opérations. Elle a alors homologué et publié un tarif des redevances à percevoir chaque mois ainsi que de façon rétroactive auprès des services de radio satellitaire à canaux multiples par abonnement (tels XM et Sirius) par la SOCAN, pour la communication au public par télécommunication, au Canada, d'œuvres musicales pour les années 2005 à 2009; par la SCGDV pour la communication au public par télécommunication, au Canada, d'enregistrements sonores publiés constitués d'œuvres musicales et de prestations de telles œuvres pour

les années 2007 à 2010 ainsi que par la CSI pour la reproduction, au Canada, d'œuvres musicales pour les années 2006 à 2009.

- Droits d'exécution d'œuvres musicales et d'enregistrements sonores

Dans le cadre de l'exploitation d'un service de radiodiffusion numérique satellitaire, à chaque mois où sont reçues par des abonnés d'un tel service, pour leur usage privé, des œuvres musicales faisant partie du répertoire de la SOCAN, ce service doit verser à la SOCAN 4,26% de ses recettes pour le mois de référence, soit le mois antérieur au mois qui précède celui pour lequel les redevances sont versées, sous réserve de redevances minimales de 43 ¢ par abonné. Il en va de même pour les enregistrements sonores publiés constitués d'œuvres musicales et de prestations de telles œuvres faisant partie du répertoire de la SCGDV : le service qui a fourni ces enregistrements à ses abonnés doit verser 1,18% de ses recettes pour le mois de référence, sous réserve de redevances minimales de 12 ¢ par abonné. Les recettes de services de radiodiffusion numérique satellitaire comprennent les montants versés par les abonnés pour le service, les recettes publicitaires, les placements de produits, l'auto-publicité, les revenus de commandite, les revenus nets de vente de biens ou de services et les commissions sur des transactions de tiers. Elles incluent également les frais de mise en service et de résiliation ainsi que les frais d'adhésion, d'abonnement et autres frais d'accès. Elles excluent cependant les commissions d'agence, les revenus provenant de sources non reliées à la distribution du service ou à l'utilisation de ses installations de diffusion ainsi que les revenus provenant de la vente de matériel ou d'accessoires utilisés pour capter le service.

- Droits de reproduction d'œuvres musicales

À chaque mois où un service de radiodiffusion numérique satellitaire fait des reproductions d'œuvres musicales dans le cadre des opérations de programmation du service, il doit verser à la CSI 0,10% de ses recettes pour le mois de référence, sous réserve d'une redevance minimale de 1 ¢ par abonné et d'un escompte de 95% si aucune œuvre n'est transmise aux abonnés à partir de copies sur un serveur situé au Canada. Lorsque ces reproductions sont faites sur un appareil récepteur équipé des fonctions de tampon prolongé ou d'écoute différée, le service doit verser à la CSI, sous réserve d'une redevance minimale de 19 ¢ par abonné visé à la variable A :

$$(1,87 \times A) \div B$$

A étant le nombre d'abonnés qui détiennent un appareil équipé des fonctions de tampon prolongé ou d'écoute différée, mais non un appareil pouvant stocker des pistes individuelles ou des blocs de

programmation que l'abonné peut écouter quand bon lui semble et B, le nombre total d'abonnés. Quand ces reproductions sont faites sur un appareil récepteur pouvant stocker des pistes individuelles ou des blocs de programmation que l'abonné peut écouter quand bon lui semble, le service doit verser à la CSI, sous réserve d'une redevance minimale de 29 ¢ par abonné visé à la variable C :

$$(2,90 \times C) \div B$$

C étant le nombre d'abonnés qui détiennent un appareil pouvant stocker des pistes individuelles ou des blocs de programmation qu'ils peuvent écouter quand bon leur semble et B, le nombre total d'abonnés. Il va de soi que ce dernier montant de redevances à verser à la CSI soit plus élevé que celui qui le précède car les appareils qu'il concerne permettent à l'utilisateur de posséder à long terme les œuvres musicales ainsi reproduites.

La Commission a reconnu la situation financière difficile des services de radio par satellite, qui résulte en partie de coûts fixes élevés qui ont dû être engagés pour lancer leurs activités. Les services eux-mêmes ne prévoient franchir le seuil de rentabilité que vers 2010 (Commission du droit d'auteur du Canada, 2009). En conséquence, les taux homologués par la Commission sont escomptés de 25% de 2005 à 2007 et de 10% en 2008 et 2009, jusqu'à correspondre aux montants fixés à partir du 31 juillet 2009.

Pour l'année 2006, les redevances qui seront versées aux trois sociétés représenteront environ un million de dollars. Au moment de l'audience devant la Commission, les services de radio satellite s'attendaient à une croissance rapide, de sorte que les redevances de 2009 pourraient être dix fois plus élevées que celles de 2006 (SOCAN, 2009, 5).

B) Reproduction d'œuvres musicales

Tel que mentionné précédemment, des droits de reproduction, gérés par la CMRRA, la SODRAC ou la CSI, sont payés aux créateurs et aux éditeurs d'œuvres musicales pour la reproduction de celles-ci sur un support physique, mais également, et depuis peu, pour leur reproduction en ligne.

Tarif CSI pour les services de musique en ligne

Le 31 mars 2004, la CMRRA/SODRAC Inc. a déposé auprès de la Commission une demande de tarif pour couvrir la reproduction, par les services de musique en ligne, d'œuvres musicales de ses catalogues. Homologué le 31 mars 2007 pour les années 2005, 2006 et 2007, ce tarif cible les mêmes utilisateurs et rémunère les mêmes ayants droits que le tarif 22.A, mais pour des droits différents, les droits de reproduction. Il permet la perception, par la CSI, d'une redevance auprès des services de musique en

ligne tels que définis dans le tarif 22.A ainsi que pour les mêmes usages que dans ce tarif (téléchargement, téléchargement limité, téléchargement limité portable, téléchargement permanent, transmission, transmission sur demande).

Ainsi, tous les types de boutiques en ligne, tant celles qui vendent des titres et des albums que celles qui offrent des abonnements à un catalogue, de même que les services sonores payants disponibles par l'entremise d'Internet doivent payer une redevance à la CSI, pour la reproduction des œuvres musicales de ses répertoires, en plus d'en payer une à la SOCAN, pour la communication au public des œuvres de son répertoire. Plus précisément, le tarif CSI permet à un service de musique en ligne et à ses distributeurs autorisés de reproduire la totalité ou une partie de toute œuvre musicale du répertoire afin de la transmettre dans un fichier à un consommateur au Canada par Internet ou par un autre réseau d'ordinateurs similaire, y compris par transmission sans fil; d'autoriser une personne à reproduire l'œuvre musicale afin de livrer au service un fichier qui peut ensuite être reproduit et transmis; d'autoriser un consommateur au Canada à aussi reproduire l'œuvre musicale pour son usage privé, le tout dans le cadre de l'exploitation du service. Les extraits de 30 secondes ou moins d'œuvres musicales, transmis dans le but de promouvoir le service de musique en ligne ou de permettre l'écoute d'un extrait de fichier, n'entraînent pas le paiement d'une redevance.

En vertu du tarif CSI, les redevances payables chaque mois à la CSI pour un service de musique en ligne n'offrant que des **transmissions sur demande** sont de $(A \times B) \div C$, la variable A représentant 4,1% des sommes payées par les abonnés pour le service durant le mois; B, le nombre d'écoutes de fichiers nécessitant une licence de la CSI durant le mois et C, le nombre d'écoutes de tous les fichiers durant le mois, le tout sous réserve d'un minimum de 26,3 ¢ par abonné.

Pour un service de musique en ligne offrant des **téléchargements limités**, avec ou sans transmissions sur demande, les redevances payables chaque mois à CSI correspondent à $(A \times B) \div C$, étant entendu que A représente 5,3% des sommes payées par les abonnés pour le service durant le mois, (B) représente le nombre de téléchargements limités nécessitant une licence de la CSI durant le mois et (C) représente le nombre total de téléchargements limités durant le mois, sous réserve d'un minimum de 51,3 ¢ par abonné si les téléchargements limités portables sont permis et de 33,7 ¢ par abonné dans le cas contraire.

La redevance payable pour un **téléchargement permanent** nécessitant une licence de la CSI est quant à elle de 7,9% du montant payé par le consommateur pour le téléchargement, sous réserve d'un

minimum de 4,1 ¢ par téléchargement permanent faisant partie d'un ensemble contenant 13 fichiers ou plus et de 5,3 ¢ pour tout autre téléchargement permanent.

Dans les deux premiers cas (transmissions sur demande et téléchargements limités), si la CSI ne détient pas tous les droits sur une œuvre musicale, on n'inclut dans la variable B que la part que la CSI détient. Dans le troisième cas (téléchargement permanent), le taux applicable est le taux pertinent (7,9% du montant payé par le consommateur pour le téléchargement) multiplié par la part que la CSI détient dans l'œuvre musicale.

Proposition, pour 2010, relative au tarif CSI pour les services de musique en ligne

Le 28 mars 2009, la CSI a déposé auprès de la Commission un projet de tarif relatif aux redevances qu'elle propose de percevoir à compter du 1^{er} janvier 2010, pour la reproduction d'œuvres musicales, au Canada, par les services de musique en ligne. Ce projet de tarif fait suite au tarif pour les années 2005, 2006 et 2007. Au lieu de calculer les taux de redevances des différents usages sur la base des sommes payées par les consommateurs, il y est proposé de déterminer les redevances à verser à la CSI en fonction de ce qui est le plus élevé entre un pourcentage (qui varie selon les usages) des revenus bruts du service pour le mois de référence et un pourcentage (qui varie selon les usages) de ce que paie le service de musique en ligne à la SOCAN en vertu de la disposition du tarif 22.A pour le même usage. Ce calcul et cette comparaison entre les deux résultats qui en découlent ne sont valides que sous réserve d'une redevance équivalente ou qui correspond au double (selon les usages) du minimum payable à la SOCAN en vertu de la disposition équivalente du tarif 22.A. Pour la simple et bonne raison que ce tarif CSI est le reflet du tarif 22.A de la SOCAN, mais en matière de droits de reproduction, la CSI propose que les calculs des redevances qui y correspondent soient désormais liés aux calculs effectués en vertu du tarif équivalent de la SOCAN. La Commission du droit d'auteur n'a pas encore prévu d'audiences pour ce tarif.

Tarif CSI pour les stations de radio commerciales

Depuis 2003, la Commission du droit d'auteur a homologué trois tarifs relatifs aux radios commerciales pour la CSI. Depuis l'homologation du second d'entre eux le 25 mars 2006, pour les années 2005 et 2006, la **transmission simultanée** est intégrée au calcul des redevances des radios commerciales. Le plus récent de ces trois tarifs, homologué le 17 février 2007 pour l'année 2007, est toujours en vigueur aujourd'hui. Il régit les licences permettant la reproduction, en tout ou en partie, d'une œuvre par tout procédé connu ou à découvrir, sur un support quelconque, afin de l'utiliser dans le cadre

des activités de radiodiffusion, y compris la transmission simultanée, de la station ou d'une autre station faisant partie du même réseau; l'incorporation d'une œuvre dans un montage, une compilation, un mixage ou un pot-pourri qui entraîne la reproduction, de même que la conservation de ces reproductions.

Pour établir les redevances à verser en échange d'une telle licence, ce tarif distingue les stations de radio commerciales à faible utilisation des autres stations. Les stations à faible utilisation doivent démontrer que la diffusion des œuvres du répertoire de la CSI compte pour moins de 20% de leur temps d'antenne ou qu'elles n'ont pas effectué ou conservé de reproductions sur un disque dur. Une station à faible utilisation verse à la CSI, à l'égard de ses revenus bruts durant le mois de référence, 0,12% sur la première tranche de 625 000 \$ de revenus bruts annuels, 0,23% sur la tranche suivante et 0,35% sur l'excédent. Toute autre station verse, à l'égard de ses revenus bruts durant le mois de référence, 0,27% sur la première tranche de 625 000 \$ de revenus bruts annuels, 0,53% sur la tranche suivante de 625 000 \$ et 0,8% sur l'excédent.

Ainsi, au contraire de la SOCAN, qui dispose de deux tarifs différents pour les radios commerciales, l'un pour les activités de radiodiffusion traditionnelles et l'autre pour les activités de ces stations sur Internet, la CSI ne collecte pas auprès des stations de radio commerciales de redevances directement liées à la reproduction d'œuvres musicales pour leur transmission sur Internet. Elle arrive cependant à couvrir la reproduction des œuvres de son répertoire pour leur transmission Internet en l'incluant dans ce tarif qui lui, couvre toutes les activités de reproduction des radios commerciales. La CSI prend même la précaution d'inclure tout procédé encore à découvrir pour reproduire et diffuser les œuvres commerciales, s'assurant ainsi une longueur d'avance sur les innovations technologiques.

Proposition, pour les années 2008 à 2012, relative au tarif CSI pour les stations de radio commerciales

Un projet de tarif CSI pour les stations de radio commerciales pour les années 2008 à 2012, qui fait suite au tarif équivalent pour 2007, a été présenté à la Commission du droit d'auteur et les audiences devant mener à son homologation ont eu lieu. La décision est actuellement en délibéré. Tant que dure le processus de délibération, il est impossible d'accéder au texte de ce projet de tarif.

Proposition, pour 2010, d'un tarif relatif à la reproduction d'œuvres musicales dans une vidéo de musique, au Canada, par les services de musique en ligne

Le 2 mai 2009, la Commission du droit d'auteur a publié le projet de tarif des redevances à percevoir pour la reproduction d'œuvres musicales incorporées dans une vidéo de musique, au Canada,

par les services de musique en ligne pour l'année 2010. La SODRAC avait déposé ce projet auprès d'elle le 27 mars 2009. On entend par vidéo de musique tout vidéoclip, spectacle de musique ou autre représentation audiovisuelle similaire d'une ou de plusieurs œuvres musicales. Il est à noter que le présent tarif n'autorise pas la production d'une vidéo de musique ou la synchronisation d'une œuvre musicale dans une vidéo, mais uniquement la distribution en ligne de vidéos de musique existantes qui incorporent déjà l'enregistrement sonore d'une œuvre musicale. En visant la reproduction de fichiers musicaux sous la forme de vidéos, ce tarif viendrait compléter, au niveau de la SODRAC, le tarif CSI pour les services de musique en ligne.

La redevance payable chaque trimestre par un service de musique en ligne pour chaque téléchargement permanent d'une vidéo comprenant une œuvre du répertoire est la somme la plus élevée entre 9,9% de la somme payée par le consommateur au service de musique en ligne ou à son distributeur autorisé pour le téléchargement permanent et le double de la somme payable par un service de musique en ligne en vertu du tarif 22 de la SOCAN pour un tel téléchargement en 2010. Ce montant est valide sous réserve d'un minimum par téléchargement permanent comprenant une œuvre du répertoire faisant partie d'un ensemble contenant 15 fichiers ou plus, du plus élevé entre 4,4 ¢ par œuvre du répertoire incorporée dans une vidéo de musique et le double du minimum payable pour un tel téléchargement par un service de musique en ligne en vertu du tarif 22 de la SOCAN en 2010; sous réserve également d'un minimum pour tout autre téléchargement permanent comprenant une œuvre du répertoire, du plus élevé entre 6,6 ¢ par œuvre du répertoire incorporée dans une vidéo de musique et le double du minimum payable pour un tel téléchargement par un service de musique en ligne en vertu du tarif 22 de la SOCAN en 2010. Bien entendu, si la SODRAC ne détient pas tous les droits sur une œuvre musicale, le taux applicable est le taux pertinent multiplié par la part que la SODRAC détient dans l'œuvre musicale. Il en va de même si la SODRAC ne représente pas toutes les œuvres musicales incorporées dans la vidéo de musique. Le taux applicable est alors le taux multiplié par le nombre d'œuvres représentées par la SODRAC sur le nombre d'œuvres musicales totales dans la vidéo de musique. Le début des audiences devant mener à une décision sur ce projet de tarif est prévu pour le 8 décembre 2009.

C) Copie privée

En guise de rappel, la *Loi sur le droit d'auteur* prévoit pour tous les ayants droits une rémunération pour compenser la reproduction pour un usage privé de l'intégralité ou d'une partie importante d'un enregistrement sonore, d'une œuvre ou d'une prestation sur un support audio vierge. Le tarif relatif à la

copie privée présenté ci-dessous n'est pas lié aux usages de la musique rendus possible par la numérisation. Sa présentation s'avère cependant essentielle pour saisir les enjeux en cours en vue d'une rémunération relative à la copie privée qui tienne compte des réalités du numérique.

Tarif pour la copie privée

La redevance pour la copie privée est prélevée sur la vente de supports audio vierges au Canada, auprès de quiconque les fabrique ou les y importe. La Commission du droit d'auteur établit que chaque vente de cassettes audio (ruban de 1/8 de pouce), de disques audionumériques enregistrables (CD-R, CD-RW, CD-R Audio, CD-RW Audio) et de MiniDisc, de même que tout autre support précisé par règlement adopté en vertu des articles 79 et 87 de la *Loi sur le droit d'auteur* est soumise à cette redevance, perçue par la SCPCP et répartie entre les différentes sociétés de gestion qui en sont membres selon les proportions suivantes :

- a) 60,1% à être partagé entre la SOCAN, la CMRRA et la SODRAC, pour les auteurs et les éditeurs admissibles;
- b) 22,6% à la SCGDV pour les artistes-interprètes admissibles;
- c) 17,3% à la SCGDV pour les producteurs admissibles.

Le 5 décembre 2008, la Commission a publié le tarif des redevances à percevoir pour 2008-2009 (avec possibilité de perception rétroactive⁵). Ce tarif fait suite à celui de 2007 et maintient le taux de redevances de 24 ¢ par cassette audio d'une durée de 40 minutes ou plus et augmente à 29 ¢ le taux de redevances par CD-R, CD-RW, CD-R Audio, CD-RW Audio ou MiniDisc, maintenu à 21¢ depuis 2001. Cette augmentation s'explique de deux façons. D'abord, les droits de reproduction payés par les producteurs chaque fois qu'ils enregistrent une chanson sur un CD vierge ont augmenté. Ensuite, les consommateurs utilisent maintenant des technologies de compression lorsqu'ils copient de la musique sur un CD, ce qui leur permet d'enregistrer plus de morceaux sur un même support. La moyenne de pièces qu'il est possible d'enregistrer sur un CD est passée de quinze à plus de dix-huit (Commission du droit d'auteur du Canada, 2008).

⁵ La SCPCP choisit cependant chaque année de ne pas percevoir rétroactivement d'augmentation sur les redevances. Elle renonce volontairement à appliquer la rétroactivité pour éviter de créer trop d'incertitude chez les consommateurs et chez les entreprises déclarantes qui déposent des rapports. « Même si les titulaires de droits d'auteur ont droit à cette rémunération, la SCPCP veut, en y renonçant volontairement, éviter que l'incertitude pénalise les consommateurs. En effet, les entreprises déclarantes pourraient, de manière préventive, augmenter les prix en prévision de la hausse des redevances alors qu'en fin de compte, les redevances pourraient fort bien ne pas être augmentées. Dans de telles conditions, les entreprises déclarantes pourraient difficilement renvoyer aux consommateurs les surplus de redevances qui furent perçus », a déclaré Annie Morin, présidente du conseil d'administration de la SCPCP (SCPCP, 2007).

Proposition, pour 2010, relative au tarif pour la copie privée

Le 14 février 2009, la SCPCP a déposé un projet de tarif pour les redevances pour la copie privée à percevoir en 2010, qui s'avère identique au tarif précédent en termes de supports sur lesquels sont perçues les redevances, de taux de redevances et de proportions de répartition entre les sociétés de gestion.

Ainsi, encore pour 2010, seule la vente de cassettes audio vierges, de disques compacts et de mini-discs est soumise à la redevance pour la copie privée. Ces supports sont définis comme ceux habituellement utilisés par les consommateurs pour reproduire des enregistrements sonores. Or, il se trouve que rares sont ceux qui utilisent encore aujourd'hui des cassettes, des mini-discs et des CD pour copier leur musique pour un usage privé. Les dispositifs de stockage numérique (ou enregistreurs audionumériques), soit les lecteurs MP3 comme les iPod, Creative et Zune, pour ne nommer que ceux-là, sont bien plus couramment utilisés, mais ils ne sont pas reconnus par la loi comme des supports habituellement utilisés. C'est que la dernière modification à la *Loi sur le droit d'auteur* remonte à 1997, bien avant l'apparition de ces nouveaux supports. Les décisions de la Commission relatives aux tarifs de redevances à percevoir doivent se prendre dans les paramètres de la loi. Or, celle-ci n'englobe pas les technologies utilisées actuellement et n'est pas assez souple pour s'y adapter. En effet, le 10 janvier 2008, la cour suprême du Canada a refusé à la SCPCP la perception d'une redevance pour la copie privée sur les enregistreurs audionumériques à l'effet que la *Loi sur le droit d'auteur* ne donne pas compétence à la Commission du droit d'auteur pour établir un tarif de redevances sur les enregistreurs audionumériques (SCPCP, 2008). Les droits d'auteur relatifs à la copie privée s'érodent ainsi rapidement en l'absence de dispositions législatives représentatives des réalités du vingt-et-unième siècle. À preuve, la SCPCP a commencé à percevoir des redevances en 2000 et à les distribuer en 2003. Si les redevances disponibles pour répartition ont considérablement augmenté les premières années, passant de 6 830 000 \$ en 2000 à 35 620 000 \$ en 2004, elles ne représentaient plus que 27 907 000 \$ en 2007 (SCPCP, 2009). L'annexe 3 présente avec plus de précision l'évolution des redevances pour la copie privée de 2000 à 2007.

Les ayants droits ont ainsi uni leurs voix pour réclamer auprès du gouvernement la mise à jour de la *Loi sur le droit d'auteur*, afin qu'y soient reconnues les réalités de la copie privée à l'ère du numérique et que soit installé un système de perception des redevances de la copie privée sur les nouveaux supports. Ainsi, le 18 mars 2009, trois créateurs de musique canadiens, Amy Sky, Marie-Denise Pelletier et Marc Jordan, au nom de tous leurs homologues, ont envoyé au Parlement une lettre (Jordan, Pelletier et Sky, 2009) qui soulève notamment :

- la nécessité de moderniser la loi sur le droit d'auteur afin de protéger la capacité des artistes à gagner leur vie;

- l'importance de la copie privée comme source de revenus permettant aux titulaires de droit de continuer à créer de la musique;
- l'urgence de modifier la législation en matière de copie privée pour tenir compte des technologies que les Canadiens et les Canadiennes utilisent actuellement pour copier de la musique (comme les iPod et autres lecteurs mp3) et ce, afin d'assurer que les titulaires de droit continuent à être rémunérés pour cette utilisation de leur travail.

(SCPCP, 2009B)

Au début de l'année 2009, le gouvernement fédéral a indiqué qu'il prévoyait réviser la *Loi sur le droit d'auteur* pendant la session parlementaire en cours. Une législation modifiant la *Loi sur le droit d'auteur* avait été élaborée et présentée en 2008, mais abandonnée lors de la dernière élection fédérale. Le 20 juillet 2009, le gouvernement canadien a lancé une période de consultation à l'échelle nationale sur la modernisation de la loi, qui se poursuit jusqu'au 13 septembre. Tous les Canadiens sont invités à participer à ce débat et à exprimer leur point de vue sur le sujet. Le gouvernement a d'ailleurs mis à la disposition du public un site web sur lequel seront publiés des renseignements sur le droit d'auteur et sur le processus de modernisation suivi à cet égard jusqu'ici. Le site web enregistrera les progrès réalisés dans le cadre de ces consultations afin de permettre de suivre l'évolution du débat (<http://droitdauteur.econsultation.ca/>). Du côté des ayants droits et en collaboration avec la SCPCP, le site www.sauvonslaredevance.ca a été créé pour tenir informés les ayants droits et le reste du public des développements du processus de réforme du droit d'auteur et des actions qui sont posées pour sauver la redevance pour la copie privée. L'histoire est à suivre.

3. Conclusion

Rapprochons maintenant l'ensemble des droits qui circulent dans l'industrie de la musique, les nouveaux usages de la musique et les nouveaux tarifs afin d'observer les avancées effectuées par le domaine du droit d'auteur pour s'adapter à l'ère du numérique ainsi que ce qu'il reste encore à faire pour que les redevances versées aux ayants droits représentent fidèlement l'exploitation de leurs œuvres. Au niveau de l'exécution et de la communication publique des œuvres musicales, la SOCAN est parvenue, par ses tarifs 22.A à 22.G, 24 et par le tarif pour la radiodiffusion numérique par satellite, à assurer aux créateurs et aux éditeurs de musique que la quasi-totalité des nouveaux usages qui sont faits de leurs œuvres donnent lieu à des redevances. Les projets de renouvellement de ces tarifs récemment déposés à la Commission du droit d'auteur devraient d'ailleurs optimiser la couverture de ces nouvelles exploitations des œuvres musicales. Cependant, et c'est également le cas pour les droits d'exécution des enregistrements sonores ainsi que pour les droits de reproduction, les œuvres musicales reproduites et

diffusées sur les pages web des réseaux sociaux et sur les sites d'hébergement de vidéos échappent encore à la perception de redevances et ce, même si ces sites et ces pages permettent de comptabiliser le nombre de fois où un fichier musical est joué. Bien entendu, le téléchargement illégal de fichiers musicaux est lui aussi exempt de perception de redevances. Les progrès réalisés grâce aux efforts fournis par la SOCAN auprès de la Commission du droit d'auteur pour que soient reconnus les nouveaux usages de la musique sont de loin les plus substantiels dans l'industrie. L'étendue de la SOCAN à travers le Canada, son caractère monopolistique et ses alliances à l'étranger lui donnent fort probablement les moyens de mener, auprès de la Commission, les procédures longues et coûteuses menant à l'acceptation d'un projet de tarif, ce qui n'est guère le cas de toutes les sociétés de gestion.

Pour ce qui est de l'exécution d'enregistrements sonores, la SCGDV est en cours de faire reconnaître l'exécution des enregistrements sonores des producteurs et l'exécution des enregistrements des prestations des artistes interprètes par les sites et services offrant de la diffusion simultanée et de la webdiffusion. On peut également supposer que les tarifs déposés par AVLA-SOPROQ et par ARTISTI pour les radios commerciales concernent les activités de ces stations de radio sur le Web (la transmission et peut-être la baladodiffusion), mais on ne peut en avoir la confirmation tant que dure le processus de délibération. S'ils sont homologués comme tel, ces projets de tarif et de renouvellement de tarifs seraient assez larges pour englober une part intéressante des usages des enregistrements sonores par l'entremise d'Internet. De plus, le tarif pour la radiodiffusion numérique par satellite, commun à la CSI, la SOCAN et la SCGDV, couvre l'exécution d'enregistrements sonores par les radios numériques par satellite. Cependant, on pourrait s'attendre à ce que tous les nouveaux usages que la SOCAN a fait reconnaître pour le compte des éditeurs et des créateurs le soient également pour les ayants droits des enregistrements sonores, puisque ce sont les mêmes usages qui sont fait des œuvres du répertoire de la SOCAN et des enregistrements de celui de la SCGDV par Internet. Faute de moyens, la SCGDV devra toutefois attendre pour que puissent être perçues des redevances pour l'exécution d'enregistrements sonores par téléchargement de fichiers musicaux et de sonneries et peut-être aussi par baladodiffusion.

En ce qui a trait à la reproduction d'œuvres musicales, un tarif pour la radiodiffusion numérique satellitaire par les stations qui offrent ce service, un second pour le téléchargement et la transmission par les services de musique en ligne de même qu'un troisième pour la transmission simultanée par les stations de radio commerciales assurent la rémunération des créateurs et des éditeurs de la CSI. Des projets de renouvellement des deux derniers de ces trois tarifs ont été déposés. La SODRAC est également en cours de faire accepter un projet de tarif pour la reproduction d'œuvres musicales dans une vidéo de musique par

les services de musique en ligne, mais la CMRRA ne semble pas en faire autant pour l'instant. Si ces progrès en termes de droits de reproduction d'œuvres musicales sont d'envergure, reste que le téléchargement de sonneries et la baladodiffusion ne font toujours pas l'objet de tarifs.

Il va sans dire que pour ce qui est de la copie privée, tout reste encore à faire pour que puissent être perçues des redevances qui reflètent les réalités du numérique. L'homologation d'un tarif qui permette de percevoir de telles redevances dépend d'une réforme de la *Loi sur le droit d'auteur*. Dans ce contexte, l'industrie de la musique devra s'armer de patience, bien que les consultations sur le droit d'auteur lancées par le gouvernement canadien le 20 juillet 2009 permettent d'espérer que des changements se préparent.

Enfin, nous avons tenté, dans cette partie de la recherche, de faire état de l'évolution des tarifs de licence d'exploitation des œuvres musicales et des enregistrements sonores liés aux nouveaux usages de la musique. Il s'agit d'un aperçu statique d'un secteur de l'industrie de la musique actuellement très mouvant et qui, déjà dans quelques mois, ne sera plus entièrement représentatif de la réalité. En effet, bien que les procédures menant à l'homologation de nouveaux tarifs se déroulent très lentement et que les sociétés de gestion n'aient pas toujours les moyens nécessaires pour mener les luttes qui leur permettraient de percevoir des redevances conformes à l'exploitation des œuvres de leurs membres, les nombreux projets de tarifs en cours et ceux à venir feront des prochaines années une période charnière et passionnante d'évolution au niveau des droits d'auteur dans le domaine de la musique, qu'il sera fort intéressant de surveiller de près.

Tableau synthèse des tarifs relatifs à Internet et à la numérisation des contenus musicaux

Tarif	Droit	Perception	Ayants droits	Utilisateurs
Tarif 22.A Internet-Services de musique en ligne	Exécution d'œuvres musicales	SOCAN	Créateurs et éditeurs	Boutiques en ligne, services sonores payants
Tarif 22.B Radios commerciales	Exécution d'œuvres musicales	SOCAN	Créateurs et éditeurs	Radios commerciales présentes sur le Web
Tarif 22.C Radios non-commerciales	Exécution d'œuvres musicales	SOCAN	Créateurs et éditeurs	Radios non-commerciales présentes sur le Web
Tarif 22.D Télévision commerciale, autres services de télévision, services sonores payants, radio par satellite	Exécution d'œuvres musicales	SOCAN	Créateurs et éditeurs	TV commerciales, autres services de télévision, services sonores payants, radios par satellite
Tarif 22.E Société Radio-Canada, Office de la télécommunication éducative de l'Ontario, Société de télédiffusion du Québec	Exécution d'œuvres musicales	SOCAN	Créateurs et éditeurs	Société Radio-Canada, Office de la télécommunication éducative de l'Ontario, Société de télédiffusion du Québec
Tarif 22.F Sites web audio	Exécution d'œuvres musicales	SOCAN	Créateurs et éditeurs	Sites web audio
Tarif 22.G Sites de jeux	Exécution d'œuvres musicales	SOCAN	Créateurs et éditeurs	Sites de jeux
Tarif 24 Sonneries	Exécution d'œuvres musicales	SOCAN	Créateurs et éditeurs	Fournisseurs de services de téléphonie sans-fil
Projet de tarif AVLA-SOPROQ - Radio commerciale	Exécution d'enregistrements sonores	AVLA-SOPROQ	Producteurs	Radios commerciales présentes sur le Web
Projet de tarif ARTISTI - Radio commerciale	Exécution d'enregistrements sonores	ARTISTI	Artistes-interprètes	Radios commerciales présentes sur le Web
Projet de tarif SCGDV pour la diffusion simultanée et la webdiffusion	Exécution d'enregistrements sonores	SCGDV	Producteurs et artistes-interprètes	Sites et services offrant la diffusion simultanée et la webdiffusion
Tarif pour la radiodiffusion numérique satellitaire	Exécution d'œuvres musicales et d'enregistrements sonores + reproduction d'œuvres musicales	SOCAN, SCGVD et CSI	Créateurs, éditeurs, artistes-interprètes et producteurs	Radiodiffuseurs numériques satellitaires (XM et Sirius)
Tarif CSI pour les services de musique en ligne	Reproduction d'œuvres musicales	CSI	Créateurs et éditeurs	Boutiques en ligne, services sonores payants
Tarif CSI pour les stations de radio commerciales	Reproduction d'œuvres musicales	CSI	Créateurs et éditeurs	Radios commerciales présentes sur le Web
Projet de tarif pour la reproduction d'œuvres musicales dans une vidéo de musique par les services de musique en ligne	Reproduction d'œuvres musicales	SODRAC	Créateurs et éditeurs	Boutiques en ligne, services sonores payants

Tableau synthèse des tarifs relatifs à Internet et à la numérisation des contenus musicaux (suite)

Tarif	Usages	Dépôt du projet	Date de l'homologation	Période de couverture	Projet de renouvellement	Audience prévue
Tarif 22.A Internet-Services de musique en ligne	Transmission, téléchargement	1996	2007	1996-2006	Oui, déposé le 27 mars 2009	Non
Tarif 22.B Radios commerciales	Transmission, baladodiffusion	1996	2008	1996-2006	IDEM	Non
Tarif 22.C Radios non-commerciales	Transmission, baladodiffusion	1996	2008	1996-2006	IDEM	Non
Tarif 22.D Télévision commerciale, autres services de télévision, services sonores payants, radio par satellite	Transmission, baladodiffusion	1996	2008	1996-2006	IDEM	Non
Tarif 22.E Société Radio-Canada, Office de la télécommunication éducative de l'Ontario, Société de télédiffusion du Québec	Transmission, baladodiffusion	1996	2008	1996-2006	IDEM	Non
Tarif 22.F Sites web audio	Transmission	1996	2008	1996-2006	IDEM	Non
Tarif 22.G Sites de jeux	Transmission	1996	2008	1996-2006	IDEM	Non
Tarif 24 Sonneries	Téléchargement (sonneries)	2003	2006	2003-2005	IDEM	Non
Projet de tarif AVLA-SOPROQ - Radio commerciale	Transmission, baladodiffusion (à confirmer)	2007	En délibéré	2008-2011	Ne s'applique pas	Ne s'applique pas
Projet de tarif ARTISTI - Radio commerciale	Transmission, baladodiffusion (à confirmer)	n.d.	En délibéré	2009-2011	Ne s'applique pas	Ne s'applique pas
Projet de tarif SCGDV pour la diffusion simultanée et la webdiffusion	Transmission et webdiffusion	2008	Pas encore à l'agenda des audiences de la Commission	2009-2012	Ne s'applique pas	Ne s'applique pas
Tarif pour la radiodiffusion numérique satellitaire	Radiodiffusion numérique satellitaire	2005	2009	2005-2010	Non	Non
Tarif CSI pour les services de musique en ligne	Transmission, téléchargement	2005	2007	2005-2007	Oui, déposé le 28 mars 2009	Non
Tarif CSI pour les stations de radio commerciales	Transmission	2006	2007	2007	Oui (date de dépôt non dispo.)	En délibéré
Projet de tarif pour la reproduction d'œuvres musicales dans une vidéo de musique par les services de musique en ligne	Téléchargement	2009	Début des audiences prévu le 8 décembre 2009	2009-2012	Ne s'applique pas	Ne s'applique pas

Partie 4 : L'édition musicale

1. Le rôle de l'éditeur musical

Un éditeur musical est, de façon générale, celui qui administre l'exploitation des œuvres musicales que lui ont confié des créateurs. L'ensemble des œuvres qu'il administre est désignée sous le terme de « catalogue ». Au même titre qu'un agent d'artiste gère la carrière d'un artiste et lui trouve des contrats de travail, l'éditeur musical gère l'œuvre musicale, c'est-à-dire qu'il la promeut et en assure une exploitation permanente et suivie. En faisant jouer son expérience et ses contacts, l'éditeur trouve des débouchés pour la chanson, qui peuvent aller bien au-delà de ce que son créateur peut en faire, voire même au-delà de la vie de celui-ci : dénicher l'artiste interprète tout désigné pour interpréter l'œuvre musicale, trouver une maison de disques pour produire et mettre en marché les chansons, placer l'œuvre dans une compilation, la vendre auprès de services de téléphonie sans-fil pour en faire une sonnerie ou auprès de producteurs du domaine de l'audio-visuel pour la faire jouer dans un film, une publicité, une vidéo corporative, etc. C'est donc l'éditeur musical qui, au nom des auteurs des œuvres dont il s'est fait confier la gestion, négocie avec les utilisateurs de ces œuvres et perçoit les redevances de la part des sociétés de gestion ou des utilisateurs individuels. Certains éditeurs accompagnent même les auteurs dont ils gèrent les œuvres dans leur démarche artistique, les conseillent dans leur processus de création ou orientent celui-ci en fonction de ce qu'ils jugent pouvoir être apprécié dans l'industrie. En contrepartie de son travail, l'éditeur partage avec le créateur de l'œuvre musicale les droits d'auteur générés par l'exploitation de celle-ci, soit les droits d'exécution et de communication au public de même que les droits de reproduction et de synchronisation. Il existe plusieurs types de contrats d'édition et les pourcentages de partage des droits diffèrent d'un contrat à l'autre, de même que d'un pays à l'autre. Il en sera question ci-après. Mentionnons seulement que depuis les débuts de l'édition musicale, le rôle de l'éditeur a bien évolué, notamment en fonction de l'évolution des technologies. À l'origine, alors désigné sous le nom d'éditeur graphique, l'éditeur avait pour rôle de transcrire l'œuvre sur papier et de vendre les partitions ainsi obtenues (Curien et Moreau, 2006, 5). Jusqu'à tout récemment, le rôle de l'éditeur consistait essentiellement, outre les tâches administratives, à offrir des chansons à des maisons de disques afin que celles-ci les enregistrent et en fassent la promotion.

Il en va autrement aujourd'hui, le travail d'un éditeur peut et doit souvent se révéler bien plus complexe. C'est que de nombreux créateurs ont compris qu'ils pouvaient conserver une partie des droits qu'ils cédaient traditionnellement à leur éditeur en créant leur propre maison d'édition. Ils partagent ainsi avec l'éditeur les droits qui lui étaient généralement cédés, parfois sans même poser le moindre geste à titre d'éditeur, les créateurs ne possédant généralement ni les connaissances ni les contacts pour assurer

l'exploitation de leur œuvre. Cependant, cette stratégie de la part des créateurs leur assurent un plus grand pouvoir de négociation et leur permettent d'exiger davantage des éditeurs. Ceux-ci doivent réellement apporter une plus-value à l'exploitation de l'œuvre. C'est ainsi que les éditeurs s'investissent désormais bien souvent dans un large éventail d'activités : participation financière et artistique à la production des œuvres qu'ils vont éditer, participation active à la mise en marché locale et étrangère des œuvres, gestion des droits d'auteur générés à l'étranger, exploitation de l'œuvre pour les nouveaux usages de la musique, etc.

2. Les types de contrats d'édition

Dans le domaine de la musique populaire au Canada, on retrouve généralement quatre types de contrats, liés aux différents rôles que peut jouer un éditeur musical.

2.1 Contrat d'édition standard

Dans le cadre d'un contrat d'édition standard, le contrat traditionnellement le plus répandu, éditeur et créateur font affaire directement et se partagent également les redevances générées. L'accord avec le créateur peut soit être signé sur une base exclusive et couvrir toutes les œuvres créées durant une période de temps déterminée, soit être signé sur une base non-exclusive et couvrir seulement certaines œuvres. Dans les deux cas, il s'agit d'une cession de droits, c'est-à-dire que 50% des droits d'auteur appartiennent à l'éditeur pour toute la durée de la protection. À titre comparatif, en France, la part de l'éditeur se situe entre 30 et 50%, la cession à l'éditeur de la moitié des droits d'auteur se faisant beaucoup plus rare qu'au Québec et au Canada. L'usage de ces contrats a d'ailleurs décliné alors que les contrats de coédition gagnent en popularité.

2.2 Contrat de coédition

Le contrat de coédition s'applique dans les cas où un créateur possède sa propre maison d'édition et fait affaire avec un éditeur actif. Le créateur partage alors avec l'éditeur actif les redevances qui ne reviendraient qu'à ce dernier dans un contrat d'édition standard (il s'agit toujours d'une cession de droits). Le créateur se retrouve donc avec les 50% des droits d'auteur qui reviennent à l'auteur, en plus d'un pourcentage du 50% des droits d'auteur qui reviennent à l'éditeur dans un contrat standard. Ce pourcentage peut varier d'un contrat à l'autre en fonction du pouvoir de négociation du créateur ou de la plus-value que s'engage à apporter l'éditeur, mais il peut aller jusqu'à 50%, auquel cas le créateur se

retrouve à conserver 75% des droits d'auteur. Il faut mentionner que les pourcentages qui reviennent au créateur peuvent être calculés sur deux bases : « at source » et « receipts », que l'on traduira par montants brut et montants net générés par l'éditeur. Dans un contrat calculé sur le montant brut perçu par l'éditeur, la part du créateur est calculée sur le montant versé à l'éditeur par la société de gestion ou directement par l'utilisateur en contrepartie de l'exploitation de l'œuvre, sans aucune déduction. Dans un contrat calculé sur le montant net perçu par l'éditeur, celui-ci remet au créateur la part de ce qu'il a perçu une fois déduits certaines dépenses et des frais d'administration additionnels. En effet, il n'est pas rare que l'éditeur facture au créateur, sur la part qui revient à ce dernier, des frais d'administration pour couvrir les coûts associés aux tâches purement administratives qui lui incombent, tels l'enregistrement des droits d'auteur, la perception des redevances auprès des sociétés de gestion ainsi que la défense des droits d'auteur dans les cas de violation de ceux-ci. Il existe d'ailleurs des contrats qui ne couvrent que l'administration des droits d'auteur, les contrats d'administration.

2.3 Contrat d'administration

Par ce type de contrat, le rôle de l'éditeur (qui peut être joué par toute autre personne en mesure d'agir à titre d'administrateur des droits) est limité à la perception des redevances auprès des sociétés de gestion collective, en contrepartie de frais administratifs généralement modestes (5-15% des revenus générés). L'éditeur ou l'administrateur ne déploie pas ses forces pour promouvoir activement l'œuvre, il ne fait qu'administrer les redevances générées. Un éditeur qui travaille à l'exploitation des œuvres peut d'ailleurs déléguer les tâches administratives à un tiers en vertu de ce type de contrat. Le contrat d'administration est généralement d'une durée limitée et n'engage pas la cession de droits.

2.4 Contrat de sous-édition

Les contrats de sous-édition permettent au premier éditeur d'une œuvre musicale d'octroyer une licence d'exploitation à un éditeur faisant affaire sur un autre territoire (le sous-éditeur), afin que l'œuvre soit exploitée sur ce territoire. Par définition, la licence n'engage pas la cession des droits. Par cette licence, le sous-éditeur exploite l'œuvre en question pour une durée qui va généralement de trois à quatre ans et retient en échange un pourcentage des redevances générées sur son territoire. La part retenue par le sous-éditeur peut aller jusqu'à 25%, mais ne dépasse généralement pas le seuil des 15-20%. La différence entre le calcul de la part du créateur sur les montants bruts ou nets perçus par l'éditeur, dont il a été question plus

tôt, est accentuée dans les cas de revenus générés à l'extérieur du Canada, par la sous-édition, puisque les revenus retenus par le sous-éditeur s'ajoutent à ceux retenus par le premier éditeur.

3. La structure de l'industrie de l'édition musicale

À l'été 2009, la SOCAN rapporte avoir environ 11 600 membres éditeurs à travers le Canada. Si ce chiffre semble élevé, c'est que tous les éditeurs ne sont pas actifs. Tel que mentionné précédemment, de nombreux créateurs enregistrent leur propre maison d'édition, soit pour s'autoéditer, soit simplement pour disposer d'un meilleur pouvoir de négociation auprès d'un éditeur actif. Des maisons de disques, des producteurs de films, d'émissions de télévision ou de multimédia ont également leur propre maison d'édition, souvent une filiale de leur compagnie. De ces nombreux éditeurs, la majorité est constituée d'éditeurs dits passifs. Ils enregistrent leurs droits d'auteur sans poser le moindre geste normalement associé à la profession d'éditeur, exceptée la perception des redevances s'il y a lieu, bien que nombreux sont ceux qui n'encaissent pas le moindre sou. Dans une étude menée en 2005 par la Canadian Music Publishers Association (CMPA) et l'Association des professionnels de l'édition musicale (APEM), le nombre de maisons d'édition actives a été évalué à 37 sur le territoire canadien. Cette évaluation repose sur l'engagement de ces compagnies dans une variété d'activités liées à l'exploitation des œuvres musicales, sur la substantialité de leurs revenus de même que sur la présence d'employés rémunérés à temps plein. Ces 37 compagnies incluent d'ailleurs les filiales canadiennes des quatre *majors*, dont les revenus d'édition représentaient, en 2005, 85% des revenus des maisons d'édition canadiennes actives (Ministère du Patrimoine canadien, 2005). On peut supposer qu'au Québec seulement, ce pourcentage est moins élevé, puisque la présence des *majors* se révèle beaucoup moins importante qu'elle ne l'est dans le reste du Canada.

Deux associations professionnelles existent pour encadrer les industries canadienne et québécoise de l'édition musicale. L'une, la CMPA, vise à regrouper les éditeurs de l'ensemble du Canada alors que l'autre, l'APEM, s'adresse aux éditeurs québécois et aux éditeurs francophones du reste du Canada.

3.1 Canadian Music Publishers Association (CMPA)

Fondée en 1949, la CMPA est une association canadienne dirigée par ses membres, les éditeurs de musique, qui assure la défense et la promotion de leurs intérêts, et par extension, des intérêts des créateurs de musique auprès des gouvernements, des médias, du public et d'autres organisations. En tant que lobby, la CMPA plaide auprès des instances politiques et judiciaires en faveur d'une réforme de la *Loi*

sur le droit d'auteur en fonction des réalités du numérique ainsi que de la reconnaissance de la responsabilité des fournisseurs de services en ligne dans l'exploitation des œuvres musicales protégées par droit d'auteur; d'une plus grande présence de contenu canadien et de nouveaux contenus musicaux sur les ondes canadiennes; d'un investissement public dans la création de chansons et l'édition musicale qui soit similaire à l'investissement public dans les domaines de l'enregistrement sonore, de la télévision et du cinéma ainsi qu'en faveur du tarif relatif à la copie privée. La CMPA se donne également un mandat d'éducation et de mentorat pour la prochaine génération d'éditeurs et de créateurs de chansons en organisant des formations, des conférences, des séminaires et des sommets sur l'écriture de chansons, l'édition musicale, l'entrepreneuriat dans le domaine de la musique ou les réalités du numérique. Au niveau du numérique, l'association espère accélérer l'implantation d'une solide structure canadienne de la vente de musique en ligne en rassemblant des experts des affaires en ligne, des éditeurs musicaux et divers utilisateurs de musique. Enfin, elle s'assure que les artistes et les autres intervenants de l'industrie, les utilisateurs de chansons protégées par droit d'auteur et le public en général comprennent la valeur et la contribution des éditeurs de musique, de l'édition musicale et de l'administration des droits d'auteur.

La CMPA est constituée de quatre types de membres, qui correspondent à quatre statuts d'éditeurs : les membres actifs, associés, internationaux, honoraires et étudiants. Les membres actifs désignent toutes personnes physiques ou morales qui administrent et exploitent activement et de manière professionnelle un ou plusieurs catalogues de musique au Canada. Les membres associés sont ceux qui ont un intérêt dans l'édition musicale. Les membres internationaux sont les éditeurs qui font affaire à l'extérieur du Canada. Les membres honoraires sont des personnes ou des entreprises reconnues par la CMPA pour avoir, par leur contribution et leur dévouement, fait progresser de manière significative la reconnaissance du métier d'éditeur musical et les membres étudiants sont généralement des étudiants en musique ou en droit, des éditeurs en herbe qui vont chercher formation et informations auprès de l'association. Il n'existe pas de répertoire des membres de la CMPA. Il n'est donc pas possible, dans le cadre de cette recherche, de faire dresser un portrait de ces membres.

3.2 L'Association des professionnels de l'édition musicale (APEM)

En 2002, suite au retrait des éditeurs de l'Association québécoise du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISO), un groupe d'éditeurs musicaux formé de Daniel Lafrance, Guillaume Lombart, Sébastien Nasra, Christopher Reed, Carol Ryan et Jehan Valiquet, ont mis sur pied une association professionnelle francophone de l'édition musicale pour les Québécois et les Canadiens francophones. L'APEM a pour but

de regrouper les professionnels de l'édition musicale, d'étudier, de développer et de défendre leurs intérêts et de promouvoir la reconnaissance nationale et internationale de leur métier. L'APEM travaille notamment à la révision et à la mise en œuvre de la législation canadienne sur le droit d'auteur, à la gestion collective des droits et à l'homologation de tarifs, à la mise sur pied de programmes gouvernementaux d'aide à l'édition musicale, à la formation de base et continue des éditeurs ainsi qu'à l'amélioration des conditions d'exercice de l'activité professionnelle de ses membres. Finalement, par son implication au sein de la Confédération Internationale des Éditeurs de Musique (CIEM-ICMP), l'APEM veille au maintien du niveau de protection des œuvres à l'échelle internationale.

Trois types de membres forment l'APEM, les membres actifs, associés et honoraires, dont la description est sensiblement la même que pour la CMPA. L'annexe 4 présente la liste de ces membres. L'APEM compte 22 membres actifs. Ces membres actifs sont soit des éditeurs qui possèdent leur propre maison d'édition ou des éditeurs travaillant pour le compte d'une maison d'édition affiliée à une maison de disques établie. Ainsi, cinq d'entre eux sont une filiale d'une maison de disques : les Éditions Audiogram, Éditions EMI Musique Ltée, Éditions Tacca, Éditions de La Tribu et Éditions Déjà Musique. Seules les Éditions EMI Musique Ltée appartiennent à une *major*. Les 17 autres membres actifs sont des entreprises qui représentent des auteurs et des compositeurs et/ou qui représentent des catalogues en administration et/ou en sous-édition. Il est également à noter que bon nombre d'entre les 22 membres actifs représentent des catalogues étrangers en sous-édition et/ou en administration.

Les 30 membres associés de l'APEM, soit ceux qui ont un intérêt dans l'édition musicale, sont pour la plupart des maisons d'édition créées autour du catalogue d'un seul artiste, parfois par l'artiste lui-même. Les catalogues de ces entreprises, s'ils sont exploités et administrés, le sont généralement par des membres actifs sous un contrat d'administration, de coédition ou de sous-édition. D'autres de ces membres associés ont un large catalogue, mais n'ont pas ou peu d'activités éditoriales. D'autres encore sont des avocats qui travaillent dans le domaine de l'édition musicale.

Les deux membres honoraires de l'APEM sont des éditeurs qui se sont démarqués dans le décor québécois de l'édition musicale et qui ont défendu et fait la promotion de leur profession.

3.3 L'ADISQ

Malgré le retrait des éditeurs de l'ADISQ en 2002, 15 maisons d'édition sont encore membres de cette association, dont un certain nombre font simultanément partie de l'APEM. La liste des éditeurs membres de l'ADISQ se trouve à l'annexe 5. Deux d'entre ces membres, Coppelia Olivi Musique et Éditions

Dacapo.mu sont exclusivement des maisons d'édition. Les autres portent également le chapeau de maison de gérance et/ou d'agence de spectacles et/ou d'agence de promotion et/ou sont une division d'une maison de production de disques, etc. Il n'est cependant guère possible d'obtenir plus de renseignements sur ces maisons d'édition, afin de savoir si et dans quelle mesure elles sont actives.

L'ADISQ joue elle aussi un rôle dans le domaine des droits d'auteur, travaillant à titre de lobby auprès des instances judiciaires et gouvernementales pour que les utilisateurs des œuvres, des interprétations et des enregistrements sonores respectent la propriété intellectuelle de tous les ayants droits et leur versent les rémunérations adéquates qui découlent des utilisations de leurs œuvres.

3.4 International Confederation of music publisher (ICMP)

Tant l'APEM que la CMPA sont membres de la Confédération internationale des éditeurs de musique, comme le sont 32 associations d'une vingtaine d'autres pays de tous les continents. L'ICMP est une association professionnelle parapluie qui représente les intérêts de la communauté internationale des éditeurs de musique. Ses membres sont des éditeurs locaux, régionaux ou internationaux indépendants, de même que les quatre *majors*. La mission de l'ICMP est d'élever le niveau de protection des droits d'auteur internationalement, de créer un meilleur environnement pour l'industrie de l'édition musicale, d'agir sur les gouvernements ainsi que de constituer un espace d'échange et de partage des pratiques et des expériences des associations qui en sont membres.

4. Conclusion : quelques tendances

La numérisation des contenus musicaux engendre des effets à tous les niveaux de l'industrie, auxquels n'échappe pas l'édition musicale. En vue d'une étude plus poussée sur la façon dont le rôle de l'éditeur et la structure de l'industrie de l'édition musicale évoluent et s'adaptent aux nouvelles réalités du monde de la musique, soulignons déjà quelques tendances qui semblent se dessiner dans l'industrie de l'édition musicale de même que, plus largement, dans l'industrie du disque, pour faire face à l'ère du numérique.

4.1 De nouveaux acteurs

D'abord, les nouveaux usages de la musique rendus possibles par la numérisation engagent dans la chaîne de l'industrie du disque des acteurs qui ne s'y étaient jamais trouvés (services de musique en ligne, opérateurs de téléphonie sans-fil, etc.) avec lesquels les éditeurs ont à négocier, individuellement ou

par l'entremise de leurs sociétés de gestion ou de leurs associations professionnelles, afin que les redevances qui découlent de ces nouvelles exploitations des œuvres qui leur ont été confiées leur soient payées. Le monde de l'édition musicale est donc entré, avec le phénomène de la numérisation, dans une phase plus intense de négociations, de dépôt de projets de tarifs et d'autres procédures judiciaires, de défense des droits et de lutte pour une réforme de la *Loi sur le droit d'auteur* auprès des instances judiciaires et politiques afin de pouvoir bénéficier, et non pas de souffrir, de l'arrivée de ces nouveaux acteurs.

4.2 L'approche 360 versus la spécialisation

À l'échelle de l'industrie du disque, l'investissement à long terme dans la carrière d'un artiste par les maisons de disques, soit le développement de l'image, du talent et du répertoire d'un artiste, tel qu'il se faisait avant l'ère du numérique, cède la place à d'autres approches à mesure que les revenus de ces compagnies déclinent et que les investissements comportent toujours plus de risques. Au Canada, une tendance connue sous le nom d'approche 360, loin d'être nouvelle, prend de l'importance. Selon cette approche, toutes les fonctions de gestion de la carrière d'un artiste et de l'exploitation de son œuvre découlent d'une équipe réduite organisée autour de cet artiste. Le management, la production, le booking, l'édition, le marketing, bref, tout ce qui est nécessaire à la viabilité commerciale de l'artiste provient d'une même compagnie, voire d'une même personne. Dans ce contexte, lorsque les artistes signent un contrat d'enregistrement, ils signent par le fait même un contrat d'édition, un contrat de gérance, etc. Si certains y voient la solution pour survivre dans cette industrie en pleins bouleversements, d'autres s'en méfient. Les éditeurs de ce genre de compagnies portent différents chapeaux et ne sont pas nécessairement spécialisés dans l'édition, ni même dans les autres disciplines qu'ils exercent (booking, production, etc.). L'approche 360 pourrait ainsi mener à une dilution plus grande encore de la profession d'éditeur, les œuvres des créateurs se voyant confiées à des éditeurs qui n'ont pas la compétence de les exploiter. Ainsi, en parallèle à l'approche 360, certains vont en favoriser une axée sur la spécialisation des divers intervenants de l'industrie, dans laquelle chacun d'entre eux développe un ou quelques créneaux bien définis.

4.3 Nouvelle importance des revenus de droits d'auteur et de l'édition des œuvres

Avec la baisse des revenus liés aux ventes de disques, les revenus de droits d'auteur apparaissent aux ayants droits plus importants que jamais. En amenant l'œuvre à être exploitée de toutes les façons possibles, et on voit bien que ces façons se multiplient avec l'avènement du numérique, l'édition permet

d'accéder aux nombreuses sources de revenus qui existent, mais qui sont trop souvent inexploitées. En plus de générer des droits d'auteur, l'exploitation d'une œuvre sur une multitude de plate-forme fait mousser la popularité d'une chanson, et par extension de son artiste, puisqu'elle augmente ses possibilités d'être entendue. En effet, le fait qu'une chanson devienne, grâce au travail de l'éditeur, une sonnerie de téléphone cellulaire qui retentit dans des lieux publics, la musique d'une annonce qui passe à la télévision, ou autre chose encore, permet à l'éditeur de générer des revenus d'une façon complètement indépendante des ventes de disques, bien que susceptible d'avoir un effet de promotion sur ces ventes, tout en valorisant les œuvres des artistes qui lui en ont confié l'administration.

4.4 Rachat de catalogues par les majors

Les *majors* ont elles aussi vu dans l'exploitation d'œuvres existantes une façon de pallier à la baisse des revenus liés à la vente de disques. Alors que les maisons de disques se montrent plus prudentes à investir dans de nouveaux talents et dans la production des nouveaux albums qui en découlent, le rachat de catalogues pour en faire des rééditions et des compilations se révèle une option intéressante. Cette stratégie, parmi d'autres, a pour objectif d'augmenter le pouvoir de marché des *majors*, mais se révèle également une importante source de revenus. À preuve, en 2003, les recettes engrangées par le fonds de catalogue d'EMI (rééditions, compilations, coffrets ou disques datant de plus d'un an), atteignaient environ un tiers du chiffre d'affaires annuel de la société (Casier et Frances, 2003, cité dans Curien et Moreau, 2006, 28). Mais le contrôle des catalogues a avant tout été pensé par les *majors* comme un moyen d'exclure des rivaux, soit les maisons de disques indépendantes, au niveau des possibilités de rééditions et de compilations, et de se garder ces intéressantes possibilités de revenus. Par le rachat de catalogues, l'exclusion des rivaux repose sur deux leviers : la concurrence en prix et l'édition de compilations. D'abord, dans l'incertitude du succès, toute l'industrie du disque est forcée d'opter pour une tarification des nouveautés qui soit uniforme et indépendante des coûts (*full price*). La tarification du fonds de catalogue, c'est-à-dire des rééditions d'albums déjà produits, qui n'engagent que très peu de coûts, peut se permettre plus de flexibilité, allant du *mid-price* au *budget-price* (prix cassé). Ces politiques de bas prix pratiquées par des *majors* sur des fonds de catalogue contribuent ainsi à expulser certaines nouveautés du marché. Pour ce qui est de l'édition de compilations, elle nécessite le plus souvent la détention de larges catalogues de contenus. Elle constitue ainsi une arme d'exclusion, ou du moins de fragilisation, de la position concurrentielle des indépendants, car l'accord de toutes les maisons de disques titulaires des droits est requis pour éditer une compilation. Le *majors* se retrouvent donc dans une position de force,

puisqu'elles peuvent s'échanger des titres entre elles, contrairement aux indépendants dont les catalogues sont beaucoup plus restreints (UPFI, 2000, cité par Curien et Moreau, 2006, 29). L'édition de compilations a d'ailleurs connu une forte croissance au cours des dernières années. Alors qu'elle ne représentait que 17% des albums produits en 1995, elle comptait pour 24% en 2004 et pour 22% en 2005 (Curien et Moreau, 2006, 29). C'est donc que les *majors* s'approprient un aspect lucratif de l'édition pour pallier à la perte des revenus de vente de disques, aux dépens des maisons de disques et des éditeurs indépendants.

Selon Curien et Moreau (2006, 29), « le caractère stratégique du contrôle des catalogues de droits est appelé à se renforcer avec le développement de la musique en ligne. Sur ce segment de marché, en effet, les *majors* ont été évincées de la phase de distribution et ne peuvent plus capter la valeur qu'en amont, au niveau des catalogues ». L'édition acquiert donc une toute nouvelle importance aux yeux des *majors*, qui intègrent désormais cette fonction. En effet, « alors que dans les années 1990, il était courant qu'un artiste signe avec une *major* pour la production d'un disque et avec une autre pour l'édition, cette pratique est aujourd'hui en voie d'extinction » (Curien et Moreau, 2006, 29). Cela rejoint également l'approche 360, avec laquelle l'équipe qui entoure l'artiste s'assure de se garder tous les revenus qu'elle est susceptible de générer à partir de ce créateur et de son œuvre.

Bref, ces quelques tendances ne donnent qu'une idée des mutations que subit et subira l'industrie de l'édition musicale ainsi que de la capacité d'adaptation dont il lui faudra faire preuve pour tirer parti des nouvelles réalités liées à la numérisation des contenus musicaux. Pour bien comprendre l'évolution du rôle de l'éditeur musical et de la structure de l'industrie de l'édition, il faudra observer, au cours des prochaines années, les stratégies déployées par les différents acteurs de l'édition musicale (éditeurs, mais aussi, tout autre intervenant ou entité de l'industrie du disque qui s'approprie des aspects de l'édition) pour faire face à la musique.

Partie 5 : Conclusion générale

Enfin, cela apparaît clair, Internet et la numérisation des contenus musicaux remuent le monde des droits d'auteur et de l'édition musicale. Les pressions pour une réforme de la *Loi sur le droit d'auteur* se font toujours plus vives, surtout en raison de l'impossibilité de faire accepter l'idée d'un tarif relatif à la copie privée qui tienne compte du numérique à l'intérieur des paramètres de la loi dans sa forme actuelle. Ces pressions semblent enfin vouloir porter fruit, la période de consultation lancée par le gouvernement canadien en juillet 2009 en témoigne, mais il reste à voir si cette réforme tant espérée de la *Loi sur le droit d'auteur* arrivera à faire valoir fidèlement les droits des auteurs en fonction de tous les changements qui ont eu lieu dans les dernières années et si elle sera conçue avec suffisamment d'ouverture pour prévoir les changements à venir.

La Commission du droit d'auteur reçoit chaque année plus de projets de tarifs que l'année précédente, une tendance à laquelle 2009 est loin d'échapper avec un nombre record de projets de tarifs déposés et d'homologation de nouveaux tarifs. De nouvelles façons de consommer de la musique apparaîtront, selon toutes probabilités, et entraîneront encore la nécessité d'y adapter la perception des redevances. Comment se comportera la Commission du droit d'auteur en tant qu'arène et arbitre des luttes d'intérêts entre les sociétés de gestion et les nouveaux intervenants de l'industrie qui permettent aux consommateurs de se procurer de la musique d'un nombre toujours croissant de façons? Une fois réformé et adapté de fond en comble aux réalités du numérique, le système de perception des redevances se révélera-t-il, pour les ayants droits, plus avantageux, plus efficace et plus prévoyant que ce qu'il était avant l'ère du numérique?

La structure de l'industrie de l'édition musicale et de l'industrie de la musique en général subit et subira de nombreux changements liés au phénomène de la numérisation. L'industrie de la musique pourrait avoir à se tourner vers l'édition musicale pour se sortir de la crise. Bien approchée en fonction de ce que peut permettre le numérique et des limites qu'il impose, l'édition musicale peut permettre de tirer partie des nouvelles réalités et d'assurer à l'industrie de la musique de salvateurs revenus. En effet, si le phénomène de la numérisation prive l'industrie de la musique de revenus de vente de disques et accentue les risques de produire de nouveaux albums, l'édition musicale offre en revanche des opportunités de combler ces pertes de revenus en optimisant l'exploitation des œuvres produites. Cela est d'autant plus vrai que le numérique accroît la quantité de plates-formes sur lesquelles exploiter et promouvoir les œuvres musicales et facilite la circulation des fichiers musicaux. C'est bien connu, la numérisation des contenus abolit la

distance et le temps que prend l'échange traditionnel de contenus physiques. L'exploitation de fichiers musicaux à l'échelle internationale devient ainsi tout aussi possible qu'à l'échelle locale. Verra-t-on alors un plus petit nombre d'œuvres musicales produites, mais exploitées à l'échelle internationale sur un nombre maximal de plates-formes? Cela entraînera-t-il d'avantage d'alliances entre des éditeurs de différents pays pour que soient exploitées leurs œuvres sur des territoires étrangers? Assistera-t-on à une spécialisation des éditeurs, non plus en fonction d'un territoire, mais plutôt en fonction d'une forme d'exploitation répandue dans le monde entier? Des multinationales de l'édition musicale, autres que celles des *majors*, verront-elles le jour? Cependant, si elle abolit les distances, la numérisation des contenus abolit-elle pour autant les frontières culturelles? Et si c'était le cas, cette internationalisation de l'exploitation des œuvres musicales se traduirait-elle par une uniformisation des œuvres exploitées afin de rejoindre le plus grand nombre?

Quoi qu'il en soit, dans le contexte de la numérisation des contenus musicaux, on peut s'attendre à ce que l'industrie de la musique porte davantage son attention sur l'édition musicale et les revenus générés par les droits d'auteur et qu'elle tente de tirer le maximum de cette voie, tant sur le marché local qu'à l'étranger. Le rôle de l'éditeur musical devrait acquérir une nouvelle importance, pour le meilleur ou pour le pire. Une tendance à la déprofessionnalisation du rôle de l'éditeur, un rôle que tout un chacun pourrait vouloir s'approprier afin de toucher les revenus de droits d'auteur, se présente tout autant à l'industrie de l'édition qu'un investissement sérieux dans la formation d'éditeurs qui se consacraient entièrement à l'exploitation d'œuvres musicales. D'un côté ou de l'autre, des stratégies éditoriales se développeront afin d'optimiser l'exploitation des œuvres et de maximiser les revenus.

Les prochaines années, est-ce nécessaire de la rappeler, promettent d'être riches en développements au niveau des droits d'auteur et de l'édition musicale. Ce rapport de recherche visait à définir le contexte d'évolution des droits d'auteur et de l'édition musicale en fonction du phénomène de la numérisation ainsi qu'à cerner les débuts de cette évolution. À partir de là, un travail de surveillance de l'évolution des droits et des tarifs de redevances s'impose et une recherche plus approfondie, directement auprès d'éditeurs musicaux, se révèle essentielle à la compréhension du modèle d'affaires de l'industrie de l'édition musicale qui se développe à l'ère du numérique.

Annexe

**Annexe 1 : Tarifs de la SODRAC pour la reproduction d'œuvres musicales
(SODRAC, 2009)**

L'indication EXCLUSIF à côté d'un type d'utilisation signifie que notre société de gestion est la seule au Canada à percevoir une redevance dans ce cas et que seuls ses membres peuvent en bénéficier.

Le symbole T indique qu'il s'agit d'un tarif homologué par la Commission du droit d'auteur. Dans les autres cas, la SODRAC a négocié une redevance avec un ou plusieurs utilisateurs.

Utilisation	Redevance
Album et Single Pour copies physiques seulement	Membres de CRIA : selon l'entente Membres de l'ADISQ : à partir du 1er janvier 2009, selon l'entente échu le 31 décembre 2008 selon la décision provisoire de la Commission du droit d'auteur. Maisons de disques non signataires d'une entente : prix de base de 0,096 \$ par œuvre d'une durée de cinq minutes ou moins
MIDI	10 % des frais exigés du consommateur, sous réserve d'un minimum de 0,50 \$ par œuvre musicale (<i>vente au détail seulement</i>)
Vidéocopie musicale EXCLUSIF	Membres de CRIA : selon l'entente Membres de l'ADISQ : selon l'entente Maisons de disques non signataires d'une entente : Prix de base de 0,096 \$ par œuvre d'une durée de cinq minutes ou moins 20 % du taux autrement payable pour chaque minute excédant les cinq premières minutes d'une œuvre reproduite 0,0158 \$ par tranche de 30 secondes pour chaque extrait de moins de 2 minutes 25 % du taux final pour la synchronisation
Vidéoclip	1re intégration de vidéoclips dans une émission télévisée : 200 \$ par vidéoclip produit à des fins promotionnelles et non commerciales Reproduction de vidéoclips sur vidéocopie musicale – voir Vidéocopie musicale ci-haut Téléchargement permanent de vidéoclips : 8,8 % du prix payé par le consommateur avec un minimum de 0,13 \$ par vidéoclip Téléchargement limité de vidéoclips : 5,9 % du prix payé par le consommateur avec un minimum de 0,39 \$/mois/abonné Transmission sur demande de vidéoclips : 4,6 % du prix payé par le consommateur avec un minimum de 0,30 \$/mois/abonné Téléchargement de vidéoclips sur appareils mobiles Selon les ententes avec les fournisseurs de services sans fil
Vidéocopie d'œuvres cinématographiques T EXCLUSIF	1,2 % des revenus bruts perçus par le distributeur
1ère intégration (synchronisation)	Avec la permission du membre et selon une grille tarifaire basée sur la notoriété de l'œuvre musicale et du créateur, la durée de l'extrait, le type d'émission, le territoire, la durée de la licence et les marchés.
Télédiffusion EXCLUSIF Télévision conventionnelle et vidéo sur demande (VSD)	Ententes signées avec Groupe TVA, Illico, Société Radio-Canada / Canadian Broadcasting Corporation, Télé-Québec, TQS, Musiqueplus-Musimax, TV5 et ARTV NOUVEAU : Renégociation des ententes actuelles en vue d'obtenir des redevances plus substantielles. Négociations en cours avec Astral Media (chaînes VRAK.TV, Télétoon, Canal D, Ztélé, Historia, Canal Vie et Séries+)
Radio commerciale T	Pour une station à faible utilisation :

	<p>0,12 % de ses revenus bruts durant le mois de référence, sur la première tranche de 625 000 \$ de revenus bruts annuels 0,23 % sur la tranche suivante de 625 000 \$ et 0,35 % sur l'excédent</p> <p>Pour toute autre station : 0,27 % de ses revenus bruts durant le mois de référence, sur la première tranche de 625 000 \$ de revenus bruts annuels 0,53 % sur la tranche suivante de 625 000 \$ et 0,8 % sur l'excédent</p>
Radio satellite T	<ul style="list-style-type: none"> · 0,09 % pour reproductions dans le cadre des opérations de programmation · 1,84 % pour reproductions par appareils avec tampon prolongé et écoute différée · 2,81 % pour reproductions par appareils ayant des fonctionnalités MP3
Radio communautaire T EXCLUSIF	250 \$ (somme forfaitaire annuelle) à verser au 1er janvier de chaque année
Radio Internet	<p>Service interactif : 5,9% du montant le plus élevé entre les revenus bruts dérivés de l'exploitation de la radio Internet, les dépenses brutes d'opération attribuables à cette radio ou 227 \$ par mois</p> <p>Service non interactif : 4,5 % du montant le plus élevé entre les revenus bruts dérivés de l'exploitation de la radio Internet, les dépenses brutes d'opération attribuables à cette radio ou 180 \$ par mois</p>
Téléchargement (audio) T À partir d'un service de musique en ligne	<p>Téléchargement permanent : · 8,8 % du montant payé par le consommateur pour le téléchargement, sous réserve d'un minimum de 0,045 \$ par téléchargement permanent faisant partie d'un ensemble contenant 13 fichiers ou plus et de 0,059 \$ pour tout autre téléchargement permanent</p> <p>Téléchargement limité : · 5,9 % du montant payé par le consommateur sous réserve d'un minimum de 0,57 \$ par abonné (incluant le service de mobilité) et de 0,374 \$ par abonné (excluant le service de mobilité)</p> <p><i>Un escompte de 10 % s'applique selon le tarif en vigueur.</i></p>
Transmission sur demande par abonnement (audio) T À partir d'un service de musique en ligne	<p>4,6 % du montant payé par le consommateur sous réserve d'un minimum de 0,292 \$ par mois, par abonné</p> <p><i>Un escompte de 10 % s'applique selon le tarif en vigueur.</i></p>
Transmission sur demande sans abonnement (audio) Par des fournisseurs de musique en ligne	4,6 % des revenus bruts ou des coûts d'opération sous réserve d'un minimum de 250 \$/mois
Services sonores payants	Selon les ententes conclues avec Galaxie et Max Trax
Sonneries téléphoniques EXCLUSIF	10 % du prix du consommateur sous réserve d'un minimum de 0,22 \$ par sonnerie authentique. Frais de fixation de 0,15 \$ par œuvre.
Musique pour usage éducatif EXCLUSIF	Selon l'Entente signée avec le ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport (MELS) du Québec
Musique d'ambiance	<p>8 % des revenus d'abonnement sous réserve d'un minimum de 332 \$ par mois.</p> <p>10 % si le service utilise des annonces dans sa musique.</p>
Karaoké EXCLUSIF	<p>Sur support physique : 0,12 \$ par œuvre pour la reproduction mécanique et de 0,06 \$ pour le graphique lorsque l'éditeur mandate la SODRAC</p> <p>En ligne : 15 % des revenus bruts</p>
Copie privée T Versée aux membres de la SODRAC lui en ayant confié la perception	<p>Les taux de redevance en vigueur selon le tarif de copie privée actuel sont les suivants:</p> <ul style="list-style-type: none"> · Cassettes audio d'une durée d'au moins 40 minutes – 0,24 \$ / unité · CD-R, CD-RW, CD-R Audio, CD-RW Audio et MiniDisc – 0,29 \$ / unité

**Annexe 2 : Tarifs de la SOCAN homologués par la Commission du droit d'auteur
(SOCAN, 2009B)**

Tarif	Titre	Frais de licence
1A	<u>Radio commerciale</u>	Droits mensuels : 1,5 % des recettes publicitaires pour les stations de musique où le répertoire de la SOCAN est en onde moins que 20 % du temps de diffusion. Pour toute autre station de musique, 3,2 % des recettes publicitaires sur la première tranche de 1,25 million de dollars de recettes annuelles et 4,4 % sur l'excédent.
1B	<u>Radio non-commerciale</u>	Droits annuels : 1,9 % des coûts bruts d'exploitation de la station
2A	<u>Télévisions commerciales</u>	Droits mensuels : 1,9 % des revenus bruts de la station
2B	<u>Office de la télécommunication éducative de l'Ontario</u>	Droits annuels : 300 080 \$
3A	<u>Exécutions en personne</u>	Droits annuels : 3 % de la rémunération pour divertissement (Droits annuels minimum de 83,65 \$).
3B	<u>Musique enregistrée accompagnant un spectacle</u>	Droits annuels : 2 % de la rémunération pour divertissement (Droits annuels minimum de 62,74 \$).
3C	<u>Clubs de divertissement pour adultes</u>	Droits annuels : 4,4¢ par jour d'ouverture comme club de divertissement pour adultes multiplié par la capacité de l'établissement.
4A1	<u>Concerts populaires</u>	Droits par concert : a) Lorsqu'un droit d'entrée est perçu : 3 % des recettes brutes provenant de la vente des billets, excluant les taxes de vente et d'amusement. (minimum 35,00 \$ par concert). b) Lorsqu'un droit d'entrée n'est pas perçu : 3 % des cachets payés aux chanteurs, musiciens, danseurs, chefs d'orchestre et autres artistes exécutants (minimum 35,00 \$ par concert).
4A2	<u>Concerts populaires</u>	Droits par année : a) Lorsqu'un droit d'entrée est perçu : 3 % des recettes brutes provenant de la vente des billets, excluant les taxes de vente et d'amusement. (minimum 60,00 \$ par année). b) Lorsqu'un droit d'entrée n'est pas perçu : 3 % des cachets payés aux chanteurs, musiciens, danseurs, chefs d'orchestre et autres artistes exécutants (minimum 60,00 \$ par année).
4B1	<u>Concerts de musique classique (par concert ou événement)</u>	Droits par concert : a) Lorsqu'un droit d'entrée est perçu : 1,56 % des recettes brutes provenant de la vente des billets, excluant les taxes de vente et d'amusement. (minimum 35,00 \$ par concert) b) Lorsqu'un droit d'entrée n'est pas perçu : 1,56 % des cachets payés aux chanteurs, musiciens, danseurs, chefs d'orchestre et autres artistes exécutants (minimum 35,00 \$ par concert).
4B2	<u>Licence annuelle pour orchestres</u>	Droits annuels pour 2007 : De 62,00 \$ à 411,00 \$ par concert, selon le budget annuel de l'orchestre, pour des exécutions publiques (y compris les chanteurs) lors de concerts ou de récitals de musique classique

4B3	<u>Licence annuelle pour diffuseurs</u>	Droits annuels pour une série de concerts ou de récitals de musique classique faisant partie d'une saison artistique d'un diffuseur : a) Lorsqu'un droit d'entrée est perçu : 0,96 % des recettes brutes provenant de la vente des billets, abonnements et adhésions, pour tous les concerts (y compris les concerts où aucune œuvre musicale du répertoire de la SOCAN n'est exécutée), excluant les taxes de vente et d'amusement (minimum 35,00 \$ par année). b) Lorsqu'un droit d'entrée n'est pas perçu : 0,96 % des cachets payés aux chanteurs, musiciens, danseurs, chefs d'orchestre et autres artistes exécutants, pour tous les concerts de la série (y compris les concerts où aucune œuvre musicale de la SOCAN n'est exécutée (minimum 35,00 \$ par année).
5A	<u>Expositions et foires</u>	Droits calculés selon le nombre total de visiteurs : a) Plus de 75 000 personnes - de 12,81 \$ à 64,31 \$ par jour b) Nombre de visiteurs excédant 75 000 - i) Pour les premières 100 000 personnes - 1,07¢ par personne ii) Pour les prochaines 100 000 personnes - 0,47¢ par personne iii) Pour les prochaines 300 000 personnes - 0,35¢ par personne iv) Toutes les autres personnes additionnelles - 0,26¢ par personne
5B	<u>Concerts aux expositions et foires</u>	Droits par concert : 3 % des recettes brutes provenant de la vente des billets, excluant les taxes de vente et d'amusement, moins le prix d'admission générale pour adulte.
6	<u>Cinémas</u>	Droits annuels : 1,23 \$ par siège; droits minimum de 123,00 \$ par année
7	<u>Patinoires (patins à roulettes et sur glace)</u>	Droits annuels: a) Lorsqu'un droit d'entrée est perçu : 1,2 % des recettes brutes provenant du droit d'entrée, excluant les taxes de vente et d'amusement (droits annuels minimum de 104,31 \$) b) Lorsqu'un droit d'entrée n'est pas perçu : 104,31 \$
8	<u>Réceptions, congrès, assemblées et défilés de mode</u>	Droits par événement, selon la capacité de la salle : a) Sans danse : de 20,56 \$ à 87,40 \$ b) Avec danse : de 41,13 \$ à 174,79 \$
9	<u>Événements sportifs</u>	Les droits par événement: a) 0,09 % des recettes brutes d'entrée, à l'exclusion des taxes de vente et d'amusement; b) Le droit exigible pour un événement gratuit est de 5 \$.
10A	<u>Parcs, rues et autres endroits publics</u>	Droits par jour : 32,55 \$ pour chaque jour comportant une exécution musicale (maximum de 222,93 \$ pour toute période de trois mois). Pour les concerts en public dans les parcs, rues et autres endroits publics, le Tarif 4 s'applique.
10B	<u>Fanfares</u>	Droits par fanfare : 8,78 \$ pour chaque fanfare participant au défilé (droits minimum de 32,55 \$ par jour).
11A	<u>Cirques, spectacles sur glace, feux d'artifice, spectacles de son et lumière et événements semblables</u>	Droits par événement : 1,6 % des recettes brutes au guichet, excluant les taxes de vente et d'amusement (droits minimum de 61,85 \$).
11B	<u>Spectacles d'humoristes et de magiciens</u>	Droits par spectacle : 36,60 \$ lorsque la musique est accessoire. Si le spectacle est essentiellement musical, le Tarif 4.A s'applique.

12A	<u>Parcs thématiques, Ontario Place et lieux similaires</u>	Droits par événement : les jours où la musique est exécutée, 2,41 \$ par assistance de 1 000 personnes plus 1,5 % des coûts d'exécution de musique par des interprètes.
12B	<u>Paramount Canada's Wonderland Inc. et lieux similaires</u>	Droits par événement : les jours où la musique est exécutée, 5,09 \$ par assistance de 1 000 personnes plus 1,5 % des coûts d'exécution de musique par des interprètes.
13A	<u>Avions</u>	Droits par trimestre, selon le nombre de sièges : a) Musique au décollage et à l'atterrissage - de 40,50 \$ à 82,50 \$ par avion b) Musique en vol - de 162,00 \$ à 330,00 \$ par avion
13B	<u>Navires de passagers</u>	Droits annuels basés sur la capacité du navire : 1,05 \$ par personne (minimum annuel de 62,74 \$)
13C	<u>Autobus, trains et autres transports publics excluant les avions et les navires de passagers</u>	Droits annuels basés sur la capacité du véhicule : 1,05 \$ par personne (minimum annuel de 62,74 \$).
15A	<u>Musique de fond</u>	Droits annuels: 1,23 \$ par mètre carré ou 11,46¢ par pied carré ; la moitié des droits annuels pour les établissements ouverts moins de six mois par année. (Dans tous les cas, droits minimum de 94,51 \$)
15B	<u>Attente musicale</u>	94,51 \$ par ligne principale de standard, plus 2,09 \$ pour chaque ligne de standard additionnelle.
16	<u>Fournisseurs de musique</u>	Droits mensuels basés sur un pourcentage des montants mensuels payés par les abonnés : a) Locaux industriels - 4,75 % b) Autres locaux - 7,5 % (Dans tous les cas, droits minimum annuels de 48,00 \$ par abonné)
17	<u>Petits systèmes de transmission par câble et stations de télévision de faible puissance émettant en clair</u>	Droits annuels: 10 \$
	<u>Autres systèmes de distribution</u>	Droits mensuels : 1,9 % des paiements d'affiliation aux services canadiens de télévision payante et des services spécialisés de l'étranger, plus le revenu brut du système multiplié par le nombre de locaux ou de stations de télévision uniquement réceptrices (TVRO) multiplié par 1,9 % divisé par le nombre total de locaux ou de stations TVRO recevant le signal le dernier jour du mois concerné.
	<u>Retransmission de signaux éloignés de télévision</u>	a) Droits annuels : 100 \$ pour les petits systèmes de retransmission, payables aux sociétés de gestion collective b) Droits annuels : 100 \$ pour les systèmes TVFP et SDM diffusant en clair, payables aux sociétés de gestion collective c) Droits mensuels : pour les autres systèmes de retransmission, selon le nombre total de locaux ou de stations TVRO, payables aux sociétés de gestion collective d) Réduction pour les marchés francophones et certains locaux non-résidentiels
	<u>Retransmission de signaux éloignés</u>	a) Droits annuels : 12,50 \$ pour les petits systèmes de retransmission,

	<u>de radio</u>	payables aux sociétés de gestion collective b) Droits annuels : 12,50 \$ pour les systèmes TVFP et SDM diffusant en clair, payables aux sociétés de gestion collective c) Droits annuels : 12 cents pour les autres systèmes de retransmission, selon le nombre total de locaux ou de stations TVRO, payables aux sociétés de gestion collective d) Réduction pour les marchés francophones et certains locaux non-résidentiels
18	<u>Musique enregistrée à des fins de danse</u>	Droits annuels basés sur la capacité, le nombre de jours par semaine et le nombre de mois par année : de 267,33 \$ à 1 069,32 \$ par 100 personnes, plus 10 % pour chaque 20 personnes additionnelles.
19	<u>Exercices physiques et cours de danse</u>	Droits annuels basés sur la moyenne du nombre de participants par semaine par salle x 2,14 \$ (droits minimum de 64,00 \$).
20	<u>Bars karaoké et établissements du même genre</u>	Droits annuels : a) 191,24 \$ pour les établissements avec karaoké pas plus de trois jours par semaine. b) 275,56 \$ pour les établissements avec karaoké plus de trois jours par semaine.
21	<u>Installations récréatives exploitées par une municipalité, une école, un collège, une université, une société agricole ou organisations communautaires du même genre</u>	Droits annuels : 185,07 \$ pour chaque établissement si le revenu total n'excède pas 15 422,88 \$ en 2004.
22A	<u>Services de musique en ligne</u>	a) Téléchargements permanents – Droits trimestriels : 3,1% du montant payé par le consommateur. Droits minimums : 1,5 cent par fichier contenu dans un ensemble de 13 fichiers ou plus; 2,1 cents pour tout autre fichier. b) Téléchargements limités – 5,7% du montant payé par l'abonné. Droits minimums : 54,8 cents par mois, par abonné si les téléchargements limités portables sont permis; 35,9 par mois, par abonné si ce n'est pas le cas. c) Transmission sur demande – 6,8% du montant payé par l'abonné. Droits minimums : 43,3 cents par mois, par abonné <u>NOTE</u> : Les taux et montants incluent le rabais de 10% approuvé par La Commission du droit d'auteur pour les années 1996-2006 seulement.
22B	<u>Internet - autres utilisations de musique - Radio commerciale</u>	Droits mensuels : Les droits de licence sont basés sur deux facteurs : (1) 1,5% par mois des recettes d'Internet de la station si elle paie le taux de faible utilisation de musique selon le tarif 1.A, et 4,2% pour toute autre station; et (2) le ratio des impressions de pages audio pour toutes les impressions de pages du site de la station, si ce rapport est fourni à la SOCAN et 0,5 dans le cas contraire.
22C	<u>Internet - autres utilisations de musique - Radio non commerciale</u>	Droits annuels : Les droits de licence sont basés sur deux facteurs: (1) 1,9% des coûts bruts d'exploitation Internet de la station, et (2) le rapport entre les consultations de pages audio et toutes les consultations de pages du site de la station, si ce rapport est fourni à la SOCAN et 0,5 dans le cas contraire. Une station qui inclut ses coûts bruts d'exploitation Internet dans le calcul de la redevance payable en vertu du tarif 1.B n'a pas à verser de redevance ou à fournir de renseignements en vertu du tarif 22.C.

22D	<u>Internet - autres utilisations de musique - Télévision commerciale, autres services de télévision, services sonores payants, radio par satellite</u>	Droits annuels : Les droits de licence sont basés sur (1) le taux applicable en vertu du tarif applicable (2.A, 17, les Services sonores payants ou la Radio par satellite), (2) les recettes d'Internet, (3) le rapport entre les consultations de pages audio et toutes les consultations de pages, (4) si le service est canadien ou provient d'ailleurs que le Canada (5) si le service provient d'ailleurs que le Canada, le rapport entre les consultations de pages et toutes les consultations de pages.
22E	<u>Internet - autres utilisations de musique - Société Radio-Canada, Office de la télécommunication éducative de l'Ontario, Société de télédiffusion du Québec</u>	Les droits de licence sont basés sur (1) 10% du montant total payable par la société en vertu des tarifs 1.C (Radio - Société Radio-Canada), 2.B (Office de la télécommunication éducative de l'Ontario), 2.C (Société de télédiffusion du Québec) ou 2.D (Télévision - Société Radio-Canada), (2) le rapport entre les consultations de pages audio et toutes les consultations de pages, si ce rapport est fourni à la SOCAN et 0,15 dans le cas contraire.
22F	<u>Internet - autres utilisations de musique - Sites Web audio</u>	Droits annuels ou trimestriels : Les droits de licence sont basés sur (1) le pourcentage de l'utilisation du répertoire SOCAN, (2) les recettes d'Internet, (3) le rapport entre les consultations de pages audio et toutes les consultations de pages, (4) si le service est canadien ou provient d'ailleurs que le Canada, et (5) si le service provient d'ailleurs que le Canada, le rapport entre les consultations de pages et toutes les consultations de pages.
22G	<u>Internet - autres utilisations de musique - Sites de jeux</u>	Droits annuels ou trimestriels : Les droits de licence sont basés sur (1) les recettes d'Internet, (2) le rapport entre les consultations de pages audio et toutes les consultations de pages, (3) si le site est canadien ou provient d'ailleurs que le Canada, et (4) le rapport entre les consultations de pages provenant d'ailleurs que le Canada et toutes les consultations de pages.
23	<u>Services offerts dans les chambres d'hôtel et de motel</u>	Versements trimestriels : a) 1,25 % des sommes versées par un client pour visionner une oeuvre audiovisuelle autre qu'un film pour adultes; b) 0,3125 % des sommes versées par un client pour visionner un film pour adultes qui contient une oeuvre nécessitant une licence de la SOCAN; c) 5,5 % des recettes du fournisseur d'un service musical
24	<u>Sonneries téléphoniques</u>	Pour les années 2003 à 2005, le taux de redevances est de 6% du prix payé par l'abonné pour la sonnerie, net des frais d'utilisation de réseau, avec une redevance minimale de 6 cents s'appliquant pour chaque sonnerie fournie en 2004 et 2005. Pour 2003, les redevances trimestrielles sont plafonnées à 7 500\$. Les redevances sont calculées à chaque trimestre et sont dues 60 jours après la fin dudit trimestre.
	<u>Services sonores payants</u>	Les redevances payables pour la communication au public par télécommunication d'œuvres musicales faisant partie du répertoire de la SOCAN par une entreprise de distribution, lors de la transmission d'un signal sonore payant autre que des signaux retransmis, sont les suivantes : Droits mensuels : 12,35 % des paiements d'affiliation payables durant un mois par une entreprise de distribution pour la transmission d'un signal sonore payant à des fins privées ou domestiques. Droits annuels : 6,175 % des paiements d'affiliation payables lorsque l'entreprise de

		<p>distribution est soit :</p> <p>a) un petit système de transmission par câble</p> <p>b) une station de télévision à faible puissance diffusant en clair ou station de télévision à très faible puissance diffusant en clair</p> <p>c) un système terrestre dont l'activité est comparable à celle d'un système de transmission par câble, et qui constituerait un petit système s'il transmettait des signaux par câble plutôt qu'en utilisant les ondes hertziennes.</p>
	<p><u>Services de radio satellitaire</u></p>	<p>Droits mensuels : Les droits de licence pour les années 2005 à Juillet 2009 sont de 4,26 pour cent des recettes du service pour le mois de référence, sous réserve de redevances minimales de 43 ¢ par abonné. Les droits de licence par ailleurs exigibles au plus tard le 1er juillet 2009 en vertu du présent tarif sont payables au plus tard le 31 juillet 2009 et sont majorées en utilisant le facteur de multiplication (basé sur le taux officiel d'escompte) établi à l'égard de chaque période.</p>

Annexe 3 : Aspects financiers importants de la SCPCP (SCPCP, 2009)

Aspects financiers importants (en milliers de dollars)										
	1999 ¹	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	TOTAL
Revenus	\$	7 245 \$	24 258 \$	27 809 \$	28 425 \$	39 366 \$	35 075 \$	37 158 \$	32 493 \$	231 830 \$
Dépenses										
Tarifs et recherche		1757	6	439	449	916	1214	1090	1058	7829
Perception et application du régime			17	143	362	1237	1129	1584	1351	7275
Frais juridiques et professionnels		7	111	176	57	129	111	96	78	831
Répartition			0	95	174	240	169	147	149	1138
Administration		111	265	197	274	392	533	499	506	3320
Communications et relations gouvernementales		44	11	8	155	237	169	242	207	1272
Voyages et dépenses connexes		2	4	8	9	16	9	13	10	85
Autres		13	0	0	40	61	0	36	0	150
Amortissement			1	7	13	21	24	33	32	169
Provision pour TPS			0	0	0	715	208	149	36	1337
Dépenses nettes – Programme du taux zéro			0	0	0	200	180	109	159	720
Total des dépenses		1 934 \$	415 \$	1 073 \$	1 533 \$	4 164 \$	3 746 \$	3 998 \$	3 586 \$	24 126 \$
Ratio revenus/dépenses		-	5,72 %	4,42 %	5,51 %	14,65 %	9,52 %	11,4 %	9,65 %	11,32 %
Gain non réalisé/pertes sur investissements²									909 \$	909 \$
Disponible pour la répartition		(1 934) \$	6 830 \$	23 185 \$	26 276 \$	24 261 \$	35 620 \$	31 077 \$	33 572 \$	27 907 \$
Répartition à ce jour³										153, 634 \$

¹ Les chiffres cités pour 1999 doivent être interprétés à la lumière des précisions suivantes: (i) les états financiers vérifiés pour l'exercice 1999 ne concernent qu'une période de 10 mois, la SCPCP n'ayant été constituée en société que le 1^{er} mars de cette année-là; (ii) conformément aux modalités du Tarif pour la copie privée, 1999-2000, qui a fait l'objet de la décision du 17 décembre 1999 de la Commission du droit d'auteur, la perception des redevances pour 1999 était restreinte au reste de cette année-là; (iii) les états financiers de 1999 ont été établis selon la méthode de la comptabilité de caisse plutôt que la méthode de la comptabilité d'exercice. Par conséquent, la plupart des dépenses engagées à l'appui du tarif demandé pour les années 1999 et 2000 prises ensemble sont comptabilisées en 1999.

² Effectif le 1^{er} janvier, 2007, la SCPCP a adopté les dispositions de la section 3855 du Manuel de l'ICCA, Instruments financiers - comptabilisation et évaluation, qui aborde le classement, la comptabilisation et l'évaluation des instruments financiers dans les états financiers. Les titres négociables sont maintenant inscrits à la valeur équitable, et auparavant ont été inscrits au coût plus l'intérêt accumulé.

³ Ce chiffre est cumulatif et fait état de la répartition des redevances perçues entre 2000 et 2007. La répartition pour ces années est en cours. Les premières redevances pour 2007 ont été distribuées au début de septembre 2008.

Annexe 4
Liste des membres de l'APEM

Membres actifs	Membres associés	Membres honoraires
<p align="center">Ad Litteram Guillaume Lombart</p>	<p align="center">Disques VoxTone / VoxTone Records Frédéric Pellerin</p>	<p align="center">Gérard Davoust</p>
<p align="center">Apollo Publishing Philippe-Aubert Messier</p>	<p align="center">Éditions 25e Heure Marie-Claude Joly</p>	<p align="center">Max Amphoux</p>
<p align="center">Créations Méandres / Cirque du Soleil Carol Ryan</p>	<p align="center">Éditions Gog & Magog Jim Corcoran</p>	
<p align="center">David Murphy et Cie David Murphy</p>	<p align="center">Éditions Groupe Archambault Pierre Marchand</p>	
<p align="center">Éditions Audiogram / Éditions Kaligram Daniel Lafrance</p>	<p align="center">Éditions Introuvables (Disques Chic Musique Inc.) Louis St-André</p>	
<p align="center">Éditions Avalanche Sound Sébastien Nasra</p>	<p align="center">Éditions Joël Delaquis Publishing Joël Delaquis</p>	
<p align="center">Éditions EMI Musique Ltée / EMI Music Publishing Michael McCarty</p>	<p align="center">Éditions L'Altitude Karina Houde</p>	
<p align="center">Éditions Tacca Pierre-Luc Durand</p>	<p align="center">Éditions L'Étoile Bleue Claudiel Callender</p>	
<p align="center">Éditions Télé-Son Inc. (Groupe TVA Inc.) Nicole Beausoleil</p>	<p align="center">Éditions Savoir-Faire (Disques Artiste) Paul Lévesque</p>	
<p align="center">Editorial Avenue Daniel Lafrance</p>	<p align="center">Éditions Solodarmo Réal Fortin</p>	
<p align="center">Frilance Édition Inc. Geneviève Côté</p>	<p align="center">Étude Légale Serge Provençal Inc. Serge Provençal</p>	
<p align="center">Georges Mary Canada Inc. Georges Mary</p>	<p align="center">Joli-Coeur Lacasse S.E.N.C.R.L. Geneviève Barsalou</p>	
<p align="center">Groupe Éditorial Musinfo Inc. (Musinfo Inc.) Jehan V. Valiquet</p>	<p align="center">Just Her Music Diane Juster</p>	
<p align="center">Intermède Music Group Christopher J. Reed</p>	<p align="center">Kali Publishing (une division de L Music Inc.) Gilles Petelle</p>	

<p>Key of Harmony Music Publishing Katherina Huck</p> <p>Les Éditions de la Tribu Claude Larivée</p> <p>Les Éditions Déjà Musique Janie Duquette</p> <p>Les Éditions du 08-08-88 à 8h08 Inc. Robert Vinet</p> <p>Les Productions Boule de Neige Inc. Francyn St-Hilaire</p> <p>Les Productions Nicole Beausoleil Nicole Beausoleil</p> <p>L'Industrie Musicale Rosaire Archambault</p> <p>Third Side Music / Face Trois Musique Mary Catherine Harris</p>	<p>KMP Productions Ed Deigan</p> <p>Laforce Inc. Guy Laforce</p> <p>Legault Joly Thiffault, Avocats Lyne Robichaud</p> <p>Les Éditions Bonté Divine / du Billet Doux Robert Léger</p> <p>Les Éditions Dare To Care Éli Bissonnette</p> <p>Les Éditions du Studio Montana (Éditions Katomi) Toby Gendron</p> <p>Les Éditions Dubémol François Dubé</p> <p>Les Éditions Maria Anne Bisson</p> <p>Les Éditions Trouble Inc. Jean-Sébastien Giard</p> <p>MAmusiCO™ Marie-Andrée Ostiguy</p> <p>Me Kerry Williams, avocat Kerry William</p> <p>Productions & Éditions Frédéric Weber Frédéric Weber</p> <p>Publications Chant de mon Pays Inc. Joan Castell</p> <p>SamsaraMuse Publishing Enr. Martine Rainville</p> <p>Sphère Éditions Inc. Claude Paré</p> <p>YMX Média / YUL Média Jean-François Denis</p>	
---	--	--

Annexe 5
Liste des éditeurs membres de l'ADISQ

Avalanche Productions Beat Promo Coppelia Olivi Musique DEJA Musique Éditions Dacapo.mu Gestion Denis Wolff La Compagnie Larivée Cabot Champagne Le Bureau de Marilou David	Musicor NW International Productions Dubémol Sphere Éditions Tacca Musique Unidisc Music Zone3
--	--

Bibliographie

Références – Monographies, publications, rapports, mémoires et articles

Abramovitch, Susan H. 2008. *Copyright and the music industry*. McGill – IPIC Summer courses in intellectual property – *The Business of copyright*. Toronto : Gowling Lafleur Henderson LLP, 28 p.

Curien, Nicolas et Moreau, François. 2006. *L'industrie du disque*. Collection Repères. Paris : Éditions La Découverte, 118 p.

Commission du droit d'auteur. 2008. « Copyright Board Increases the Private Copying Levy for Blank CDs for 2008 and 2009 ». Communiqué de presse de la Commission du droit d'auteur du Canada (Ottawa). En ligne. 5 décembre, 2 p. < <http://www.cb-cda.gc.ca/decisions/2008/20081205-c-nr-b.pdf> >. Consulté le 26 juillet 2009.

Commission du droit d'auteur du Canada. 2009. « La Commission du droit d'auteur homologue les redevances à être payées par les services de radio par satellite pour l'utilisation de musique pour les années 2005 à 2010 ». Communiqué de presse de la Commission du droit d'auteur du Canada (Ottawa). En ligne. 8 avril, 2 p. < <http://www.cb-cda.gc.ca/decisions/2009/20090408-m-nr-f.pdf> >. Consulté le 26 juillet 2009.

Durand, Pierre-Luc. 2006. *L'industrie du disque face au phénomène MP3*. Mémoire de maîtrise, Montréal, HEC Montréal, 172 p.

Gouvernement du Québec. 2002. *Bibliothèque virtuelle*. « Baladodiffusion ». Québec : Office québécois de la langue française. En ligne. 1 p. < <http://www.olf.gouv.qc.ca/RESSOURCES/bibliotheque/dictionnaires/Internet/fiches/8357110.html> >. Consulté en juin 2009.

Jordan, Marc, Pelletier, Marie-Denise et Sky, Amy. 2009. « Lettre envoyée à tous les député(e)s du Parlement et les membres du Sénat ». Communiqué de presse de la Commission du droit d'auteur du Canada (Ottawa). En ligne. 18 mars, 3 p. < <http://cpcc.ca/francais/pdf/Communique-de-a%20SCPCP-ettre-ouverte-piece-jointe-20090320.pdf> >. Consulté le 16 juin 2009.

Matin, Ali. 2008. « Digital rights management (DRM) in online music stores: DRM encumbered music downloads' inevitable demise as a result of the negative effects of heavy-handed copyright law ». *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review*, vol. 28, p. 265-294.

Ministère de la Justice du Canada. 2005. *Le guide des droits d'auteur*. Ottawa : Office de la propriété intellectuelle du Canada. En ligne. 27 p. <<http://www.cipo.ic.gc.ca/eic/site/cipointernet-internetopic.nsf/fra/wr00037.html> >. Consulté de mars à juillet 2009.

Ministère de la Justice du Canada. 2009 (1985). *Loi sur le droit d'auteur*. Ottawa : Ministère de la justice du Canada. En ligne. 73 p. < <http://lois.justice.gc.ca/fr/showtdm/cs/C-42> >. Consulté de mars à juillet 2009.

- Ministère du Patrimoine Canadien. 2005. *A Statistical Profile of the Canadian Music Publishing Industry. A Report Prepared for the Canadian Music Publishers Association and the Professional Music Publishing Association by Paul Audley & Associates Ltd. and Circum Network Inc.* Ottawa : Ministère du Patrimoine Canadien, 43 p.
- O'Reilly, Tim. 2005. «What is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software». In *O'Reilly*. En ligne. < <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html> >. Consulté le 3 juillet 2009.
- SCPCP. 2007. « Tarif provisoire pour 2008, la SCPCP renonce à appliquer la rétroactivité ». Communiqué de presse de la SCPCP (Toronto). En ligne. 18 décembre, 1 p. < <http://cpcc.ca/francais/pdf/Communique-Tarif-provisoire-pour-la-copie-privée-2008-le-18-decembre-2007.pdf> >. Consulté le 14 juin 2009.
- SCPCP. 2008. « Pas d'appel de la décision portant sur les enregistreurs audionumériques ». Communiqué de presse de la SCPCP (Toronto). En ligne. 7 février, 1 p. < <http://cpcc.ca/francais/pdf/Communique-de-a-SCPCP-Pas-d'appel-le7-fevrier-2008.pdf> >. Consulté le 15 juin 2009.
- SCPCP. 2009. « Aspects financiers importants ». In *SCPCP/CPCC*. En ligne. < <http://cpcc.ca/francais/aspectsFin.htm> >. Consulté le 8 juin 2009.
- SCPCP. 2009B. « Des artistes plaident pour la mise à jour de la législation sur la copie privée ». Communiqué de presse de la SCPCP (Toronto). En ligne. 20 mars, 1 p. < <http://cpcc.ca/francais/pdf/Communique-de-la-SCPCP-lettre-ouverte-20090320.pdf> >. Consulté le 14 juin 2009.
- SOCAN. 2009. « La Commission du droit d'auteur homologue le tarif de la radio satellite ». *Paroles et Musique*, été 2009, p. 5.
- SOCAN. 2009B. « Tarifs de la SOCAN approuvés par la Commission du droit d'auteur du Canada ». In *SOCAN*. En ligne. < <http://www.socan.ca/jsp/fr/resources/tariffs.jsp> >. Consulté en juin 2009.
- SODEC. 2002. « Le développement technique et numérique dans le domaine de la musique ». En ligne. 47p. < http://www.sodec.gouv.qc.ca/documents/publications/cahier_mus_num.pdf >. Consulté le 29 juin 2009.
- SODRAC. 2009. « Redevances perçues pour la reproduction d'œuvres musicales ». In *SODRAC*. En ligne. < <http://www.sodrac.ca/Telechargement/Résumé%20Redevances.pdf> >. Consulté en juin 2009.

Références - Sites Internet

ADISQ – Association québécoise du disque, du spectacle et de la vidéo
< www.adisq.com >

AFM – American Federation of Musicians
< www.afm.org >

APEM – Association des professionnels de l'édition musicale
< <http://www.apem.ca/> >

Apple (iTunes)
< www.apple.com/ca/ >

ARTISTI – Société de gestion collective de l'Union des artistes
< http://www.uniondesartistes.com/index_artisti.aspx >

AVLA – Audio-Video Licensing Agency
< www.avla.ca >

Commission du droit d'auteur du Canada
< <http://www.cb-cda.gc.ca/> >

Convention de Rome
< http://www.wipo.int/treaties/en/ShowResults.jsp?lang=en&treaty_id=17 >

CMPA – Canadian Music Publishers Association
< <http://www.musicpublishercanada.ca/> >

CMRRA – Canadian Musical reproduction Rights Agency Ltd.
< <http://www.cmrra.ca/> >

CRIA – Canadian recording industry association
< <http://www.cria.ca/> >

ICMP – International confederation of music publishers
< <http://www.icmp-ciem.org/about.htm> >

Galaxie/Max trax
< <http://www.galaxiemax.ca/> >

Gouvernement du Canada – Consultations sur le droit d'auteur
< <http://droitdauteur.econsultation.ca/> >

Max Trax – Digital music
< www.maxtrax.com >

Napster

< www.napster.ca >

Office de la propriété intellectuelle

< www.opic.ic.gc.ca/ >

Radio Canada - Baladodiffusion

< <http://www.radio-canada.ca/mesAbonnements/baladodiffusion/faq/#q1> >

Sauvons la redevance

< www.sauvonslaredevance.ca >

SCGDV – Société canadienne de gestion des droits voisins

< www.nrdv.ca >

SCPCP – Société canadienne de perception de la copie privée.

< <http://cpcc.ca/> >

SOCAN – Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

< www.socan.ca >

SODRAC – Société du droit de reproduction des auteurs, compositeurs et éditeurs au Canada

< www.sodrac.ca >

SOPROQ – Société de gestion collective des droits des producteurs de phonogrammes et vidéogrammes du Québec

< www.soproq.org >