

## Les compositeurs kleptomanes face au droit d'auteur Kleptomaniacal Composers and Authors' Rights

Georges Azzaria

Volume 11, numéro 1-2, mars 2010

Éthique, droit et musique  
Ethics, Law and Music

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1054029ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1054029ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Azzaria, G. (2010). Les compositeurs kleptomanes face au droit d'auteur. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 11(1-2), 109–123.  
<https://doi.org/10.7202/1054029ar>

Résumé de l'article

Ce texte confronte les finalités de la *Loi sur le droit d'auteur* avec la pratique des compositeurs qui incorporent de la musique préexistante à leurs propres oeuvres. Bien que le droit d'auteur permette certaines exceptions aux droits exclusifs de l'auteur, les tribunaux canadiens n'ont pas encore défini avec netteté les paramètres de l'appropriation artistique. En étudiant le phénomène de l'appropriation, puis en regardant la spécificité de celle-ci dans l'univers musical, nous chercherons à souspenser la souplesse du droit d'auteur canadien, lorsqu'il se confronte avec l'un des modes de création les plus anciens. Il sera démontré que, pour juger de la portée juridique de l'appropriation, l'un des critères déterminants demeure, outre ceux avancés dans l'affaire *CCH*, celui de la transformation apportée et de l'originalité qui en résulte.

# ENJEUX ÉTHIQUES ET LÉGAUX DANS L'UTILISATION ET LA PRÉSERVATION DES MUSIQUES

## ETHICAL AND LEGAL RAMIFICATIONS IN THE USE AND PRESERVATION OF MUSIC

### 1. INTRODUCTION

Le paysage musical des 50 dernières années a vu se multiplier les compositeurs qui incorporent des musiques existantes à leurs propres œuvres. Avec des degrés d'emprunt qui s'échelonnent du fragment imperceptible à l'utilisation explicite, ces compositeurs estiment généralement qu'une œuvre musicale peut devenir un matériau pour en créer une nouvelle. Si cette pratique semble bien ancrée dans certains styles musicaux, sa légalité au regard du droit d'auteur n'est pas acquise, hormis bien entendu les situations où les compositeurs obtiennent une licence d'utilisation des titulaires de la musique d'origine. La pratique qui consiste à reprendre des musiques existantes pour les intégrer à une nouvelle composition tient-elle tout autant de la kleptomanie que de la liberté de création? Dans quelle mesure faut-il l'accord du compositeur d'origine – et de tous les titulaires de droits sur l'œuvre musicale – afin d'utiliser celle-ci pour créer une nouvelle œuvre? Au Canada, cette question est davantage l'affaire de rumeurs que de jurisprudence. Ces rumeurs présentent, le plus souvent, le droit d'auteur comme un frein à cette forme d'appropriation et, par conséquent, à la création. Or, à ce jour, la jurisprudence canadienne n'a pas encore tranché de litiges portant sur l'appropriation musicale et c'est dans ce vide juridique que nous tenterons de placer les commentaires qui suivent.

### 2. LE PHÉNOMÈNE DE L'APPROPRIATION

L'appropriation est une forme d'expression consacrée dans le monde de l'art. Pour le droit, elle réfère à une prise de possession non sollicitée, où l'objet est dérobé à son propriétaire. Ce faisant, l'appropriation fait obstacle à l'un des principes centraux du droit d'auteur, celui de la propriété, et met à rude épreuve la flexibilité de ce droit. Dans cette section, la notion de propriété et les grands traits de l'appropriation artistique seront décrits. L'appropriation musicale sera ensuite présentée et, dans une dernière section, seront exposés les principes

## Les compositeurs kleptomanes face au droit d'auteur

Georges Azzaria<sup>1</sup>  
(Université Laval)

régissant le droit d'auteur et pouvant s'appliquer aux œuvres étudiées.

#### 2.1 LES GRANDS PARAMÈTRES DE L'APPROPRIATION

La propriété juridique est théorisée depuis le droit romain et comporte comme caractéristique la faculté d'exclure autrui de la jouissance d'un bien (Patault 2003, 1253). Pour sa part, la propriété individuelle sur les fruits de son travail – propriété qui donne naissance au droit d'auteur – est d'invention beaucoup plus récente. Dans l'Antiquité gréco-romaine par exemple, une appropriation telle le plagiat n'est pas sanctionnée par le droit, mais par la morale. Au Moyen Âge, l'auteur est généralement anonyme et la notion d'auteur relève plutôt du divin (Lucas et Lucas 2001, 58). Dans ces conditions, le texte se veut « une sorte de bien collectif, une valeur commune que chacun peut s'approprier librement » (Edelman 2004, 74). Sans propriété sur une œuvre, l'emprunt n'a pas d'existence et le texte est donc perçu comme un matériau modifiable (Edelman 2004, 75-). Ce n'est qu'à la suite des thèses de Locke<sup>2</sup> et Domat (Domat 1828) notamment que l'on parvient à ancrer, en philosophie comme en droit, le principe d'une propriété individuelle sur une œuvre de l'esprit<sup>3</sup>. De cette propriété découlent les législations sur le droit d'auteur et leurs corollaires: la propriété de l'auteur sur une œuvre et un droit exclusif d'autoriser les

<sup>1</sup> L'auteur remercie Valérie Bouchard et Marie-Ève Tanguay pour leur aide dans la préparation de ce texte qui s'inscrit dans le cadre d'un projet subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Ce texte, qui reprend en partie le contenu d'une conférence présentée lors du colloque « Éthique, droit et musique » organisé par la Société québécoise de recherche en musique (SQRM), a d'abord été publié dans les *Cahiers de propriété intellectuelle*, vol. 21, n° 2, mai 2009. Il est publié ici dans une version revue et corrigée.

<sup>2</sup> Le passage classique de Locke sur la question est le suivant: « Encore que la terre et toutes les créatures inférieures soient communes et appartiennent en général à tous les hommes, chacun pourtant a un droit particulier sur sa propre personne, sur laquelle nul autre ne peut avoir aucune pré-

tion. Le travail de son corps et l'ouvrage de ses mains, nous le pouvons dire, sont son bien propre. Tout ce qu'il a tiré de l'état de nature, par sa peine et son industrie, appartient à lui seul: car cette peine et cette industrie étant sa peine et son industrie propre et seule, personne ne saurait avoir droit sur ce qui a été acquis par cette peine et cette industrie, surtout, s'il reste aux autres assez de semblables et d'aussi bonnes choses communes » (Locke 1690, par. 27).

- 3 L'une des histoires de l'apparition de l'auteur et du droit d'auteur est décrite par Mark Rose (1993).
- 4 Parmi la pléthore d'auteurs ayant traité de la question, voir la synthèse dans le chapitre intitulé « L'originalité, entre rupture et continuité » (Maurel-Indart 1999, 201-23). Il nous paraît pertinent de souligner que l'un des commentateurs les plus réputés du *Code civil du Bas-Canada* a fait grand usage du couper/coller (Normand 2000).
- 5 Ces lettres qu'il faut prononcer lentement composent, selon ce qu'on rapporte, « une plaisanterie très osée sur la Joconde ». Dans un entretien, Duchamp dira plus tard que ces lettres constituent une blague et que « la seule signification c'était de les lire phonétiquement » (Duchamp 1977, 108).
- 6 "All visual imagery should be available to the artist [...]. When visual imagery gets copyrighted, it is taking away a vocabulary not only from the artist but total public" (Mathesius 1992, 35 dans Bowrey 1994, 314).
- 7 *Rogers c. Koons*, 960 F.2d 301 (2d Cir. 1992). Dans la décision, on peut lire ceci (par. 27, 28, 29):  
 "Thus, had appellant simply used the idea presented by the photo, there would not have been infringing copying. But here Koons used the identical expression of the idea

utilisations de celle-ci. Ces quelques éclaircissements permettent de mieux situer l'écart entre les principes ayant donné lieu aux législations sur le droit d'auteur et le propos de créateurs actuels qui estiment que les œuvres existantes sont appropriables. En effet, pour les adeptes de l'appropriation, les œuvres recèlent – en plus de leur qualité esthétique, de leur apport symbolique et de leur valeur commerciale – la capacité de servir comme matériau pour la création de nouvelles œuvres. De ce point de vue, les « appropriationnistes » contemporains actualisent le discours ancien sur la propriété.

Puiser dans des œuvres existantes pour s'en inspirer, pour les revisiter ou pour les citer représente une pratique éprouvée qui trouve sa justification première dans la nature même du geste de création. De manière générale, et en débordant du cadre établi par le droit, on peut prétendre qu'une création n'émane jamais du néant, puisque, pour créer ses propres œuvres, un auteur s'inspire de la société et des œuvres qu'il a fréquentées. Cette proposition a été soutenue par plusieurs, dont certains théoriciens de la création littéraire pour qui toute création tient fatalement du bricolage<sup>4</sup>. L'argument trouve également un écho chez les juristes intéressés par les créations contemporaines: « Les auteurs ne sculptent plus dans l'argile ou le grès, mais dans *La Joconde* ou *Bonnie and Clyde* » (Paris 2002, 25).

Dans l'histoire de l'art, quelques coups de crayon de Marcel Duchamp incarnent une des premières manifestations de l'appropriation. En 1919, l'artiste dessine une moustache et une barbichette sur une reproduction de la Joconde, sous laquelle il inscrit en gros caractères L.H.O.O.Q.<sup>5</sup>. Bien que la masculinisation de l'énigmatique personnage de Léonard de Vinci puisse être stimulante en questionnements, ce n'est pas cette symbolique qui nous occupera (Jang 2001, 134-39). Ce geste de Duchamp, tout comme l'urinoir qu'il a exposé deux ans plus tôt, le consacre comme l'un des auteurs les plus importants du xx<sup>e</sup> siècle, comme l'une des locomotives de l'art contemporain (Cauquelin 2001; Clair 1979). Avec cette Joconde velue, Duchamp s'approprie une grande icône de l'histoire de la peinture. Aux fins du droit d'auteur, l'outrage ne fera pas de vagues, puisque l'œuvre du maître de la Renaissance fait partie du domaine public. *La Joconde* n'a même jamais été protégée par le droit d'auteur, l'artiste étant mort en 1519, avant que ne soient introduites les premières législations protégeant les œuvres artistiques. Par conséquent, il serait commode de clore le débat en prétextant le non-lieu de l'appropriation

de Duchamp. Ce serait occulter le potentiel heuristique de cette œuvre, puisqu'elle permet d'interroger le droit d'auteur dans quelques-uns de ses concepts les plus sensibles, à savoir les exceptions au droit exclusif de l'auteur et le droit moral.

À la suite de Duchamp, plusieurs auteurs ont adopté l'emprunt comme mode de création et leurs œuvres permettent de comprendre l'ampleur du spectre de l'appropriation. À l'une des extrémités se situe le travail de Sherrie Levine, une « appropriatrice » radicale. Celle-ci reprend, avec une fidélité parfois déconcertante, des œuvres existantes: elle photographie des photographies et reproduit à la main, presque à l'identique, des toiles (Buskirk 1994). En prenant le contre-pied des notions consacrées d'auteur et de propriété, elle propose une « conception de l'art comme scandale et entorse à la loi » (Francblin 1991, 36). Non loin du pôle défini par Levine se retrouvent quelques-unes des premières œuvres d'Andy Warhol, alors qu'il s'appropriait des photographies, une pratique qui lui a valu quelques poursuites, toutes réglées hors cour (Morris 1981; Search 1999).

Jeff Koons fait aussi incontestablement partie des « appropriateurs ». L'artiste a, de plus, la particularité d'avoir contribué à définir les contours jurisprudentiels de la question aux États-Unis. Koons qualifie l'art qu'il pratique de critique sociale légitime: comme d'autres auteurs postmodernes, il commente et critique les images de la société en se les appropriant et en les modifiant. Cherchant à re-contextualiser des images familières, il veut pervertir le sens de ces images et signaler ce qu'il considère être la détérioration de la culture moderne. Pour Koons: « Tout l'imaginaire visuel devrait être disponible à l'artiste [...]. Lorsque l'imaginaire visuel est soumis à la loi du droit d'auteur, cela a pour conséquence de mettre de côté un vocabulaire, non seulement pour l'artiste mais pour l'ensemble du public »<sup>6</sup>. Deux de ses œuvres litigieuses méritent d'être décrites. La première, *String of Puppies*, consiste à transformer en sculpture une photographie en noir et blanc d'Art Rogers, laquelle montre un couple tenant fièrement une portée de chiots. Pour réaliser cette sculpture, Koons a procédé à quelques adaptations, dont l'ajout de couleurs, mais son apport n'a pas été jugé suffisant au goût du tribunal chargé de trancher la plainte déposée par le photographe. La Cour a pris en compte le fait que Koons a utilisé l'œuvre au complet et que le marché d'exploitation du photographe a pu être affecté. Pour le juge, il s'agit essentiellement de l'expression similaire

d'une même idée<sup>7</sup>. La condamnation a soulevé un tollé chez les critiques d'art, mettant à leur avis en cause la légitimité de l'art postmoderne (Buskirk 1992; Greenberg 1992). Pour les partisans de l'appropriation, il devenait dès lors légitime de déplacer le débat sur le terrain de la liberté d'expression et de poser le droit d'auteur en censeur. Cela dit, une autre œuvre de Koons a connu un sort juridique opposé. *Niagara* est une peinture intégrant des images de pieds de femmes, dont l'une est l'œuvre de la photographe Andrea Blanch utilisée pour une réclame de sandales de marque GUCCI. Blanch a engagé une poursuite pour violation du droit d'auteur, mais cette fois Koons a su convaincre le tribunal que son œuvre de réappropriation trouvait grâce aux yeux de la loi, notamment en raison du degré de transformation se trouvant dans la nouvelle œuvre<sup>8</sup>. Contrairement à la photographie d'Art Rogers à l'origine de *String of Puppies*, dans *Niagara* la photographie de Blanch n'est pas utilisée au complet et elle est placée dans un ensemble pictural plus complexe qui comporte notamment d'autres pieds de femme.

Les exemples qui précèdent démontrent que l'appropriation n'est pas un phénomène isolé dans l'univers de la création et que, dans certains cas, elle est le fait d'auteurs de renom, voire d'auteurs qui ont forgé leur réputation en misant sur cette pratique. Cette idée de revisiter les œuvres passées, de les réinterpréter, de les transformer, de les citer ou de les parodier n'est pas un effet de mode. Plus encore, les nouveaux logiciels conviviaux d'édition musicale, photographique ou vidéographique<sup>9</sup> démocratisent la pratique de l'appropriation, en facilitant les emprunts à des œuvres existantes. Certains n'hésitent plus à nommer la tendance émergente comme étant celle d'une culture du *Cut & Paste*<sup>10</sup>, alors que d'autres renchérissent en signalant que la figure même de l'auteur s'en trouve transformée :

Les nouveaux artistes seraient, désormais, polyvalents, polymorphes; enfants d'Internet et des nouveaux médias, ils parleraient la langue unique et universelle de la communication; sortes de « DJ » aptes à mélanger tous les sons de toutes les cultures, puisant dans l'immense supermarché des civilisations, ils construiraient un univers non pas irréel mais virtuel, celui d'un Art collectif brassant tous les arts, patchwork tentaculaire, constitué de tout ce qu'on trouve en rayon, sans scrupule et sans l'idée même d'un scrupule. (Edelman 2004, 8-9)

L'inspiration des auteurs demeure la société (Edelman 2004, 269), avec le lot d'images, de sons, de textes qu'elle propose mais, aidée par les technologies qui deviennent de puissants outils d'appropriation, tout se passe comme si la création pouvait aujourd'hui faire l'économie de la propriété instaurée par le droit d'auteur.

## 2.2 L'APPROPRIATION MUSICALE

L'appropriation musicale est caractérisée par le fait que, contrairement à la littérature, la musique ne peut utiliser les guillemets pour citer (Escal 1984, 11). Bien que l'appropriation ait connu une croissance phénoménale avec les outils techniques permettant l'échantillonnage de segments sonores (Théberge 2004), l'idée n'en est pas moins inscrite dans l'histoire même de la musique. Sans vouloir en faire une thèse de musicologie, il appert que des courants distincts cautionnent l'appropriation, celle-ci étant bien implantée dans diverses cultures musicales. Quelques exemples issus de genres musicaux fort variés illustrent la constance du phénomène.

Dans une ère précédant celle des législations sur le droit d'auteur, Haendel, Mozart et Bach furent des maîtres de l'appropriation, ces compositeurs, comme tant d'autres, ayant manié l'art de la citation et de la parodie (Escal 1984), une pratique qui s'estompa à partir du XIX<sup>e</sup> siècle dans la mouvance de l'arrivée des législations sur le droit d'auteur (Goehr 2007, 220-23). La musique classique n'est pas la seule à faire usage de l'appropriation et une autre des trajectoires de l'appropriation provient de la musique dite ethnique ou traditionnelle. Dans les cultures où il n'existe pas de système de notation, la tradition orale assure la transmission et la préservation de la musique et il ressort de certaines études musicologiques que, pour ces musiques, l'appropriation est un mode de composition<sup>11</sup>. Par ailleurs, le reggae se veut une musique conçue dans une optique de partage et une même chanson peut connaître plus d'une centaine de versions<sup>12</sup>. Le blues s'est également développé autour d'une dynamique d'appropriation (Toynbee 2006). En fait, le projet de faire des versions avec la musique existante serait inhérent aux musiques caribéennes et afro-américaines (Hebdige 1987, 12-16) et on peut soumettre l'hypothèse que la majorité de ces appropriations se produisent avec le consentement tacite, ou du moins la vague tolérance, des titulaires de droits. Du côté de la musique rock, on a souligné l'utilisation d'emprunts dans la musique de Led Zeppelin (Headlam 1995). Il semble

that Rogers created; the composition, the poses, and the expressions were all incorporated into the sculpture to the extent that, under the ordinary observer test, we conclude that no reasonable jury could have differed on the issue of substantial similarity. For this reason, the district court properly held that Koons 'copied' the original.

[...] Koons' additions, such as the flowers in the hair of the couple and the bulbous noses of the puppies, are insufficient to raise a genuine issue of material fact with regard to copying in light of the overwhelming similarity to the protected expression of the original work.

Because of Koons' extensive use of the same expression of the idea that Rogers' created, it was properly held that he 'copied' the protected features of the original. No genuine issue of material fact exists with respect to this finding; 'String of Puppies' was copied from the photograph 'Puppies' based either on the direct evidence of copying or on proof of access and substantial similarity."

<sup>8</sup> "The [transformative] test almost perfectly describes Koons's adaptation of 'Silk Sandals': the use of a fashion photograph created for publication in a glossy American 'lifestyles' magazine—with changes of its colors, the background against which it is portrayed, the medium, the size of the objects pictured, their details and, crucially, their entirely different purpose and meaning—as part of a massive painting commissioned for exhibition in a German art-gallery space. We therefore conclude that the use in question was transformative" (*Blanch c. Koons*, 467 F.3d 244 (2nd Cir. 2006), 253).

<sup>9</sup> Par exemple, Protocols pour l'audio, Photoshop pour la photographie et Final Cut pour la vidéo.

<sup>10</sup> "Remix Now! The Rise of Cut & Paste Culture",

c'est ainsi que le magazine *Wired* titrait sa une de juillet 2005.

<sup>11</sup> « Les Rodriguains ont développé dans leurs pratiques musicales une grande capacité à l'accommodement. Toutes les ressources disponibles sont susceptibles d'être utilisées. L'air peut avoir été entendu sur un vieux phonogramme ou à l'église. Il peut provenir du répertoire de danses, d'un fonds musical de chants traditionnels français très ancien, ou avoir été emprunté au répertoire de chansons réunionnaises ou africaines, etc. Toute mélodie est interchangeable si elle sert bien le texte. Son importance est donc secondaire par rapport au texte auquel elle doit s'adapter afin de le mettre en valeur » (Des Rosiers 2004, 4.2.4.6). Voir aussi Merriam (1964).

<sup>12</sup> «One of the most important words in reggae is 'version'. Sometimes a reggae record is released and literally hundreds of different versions of the same rhythm or melody will follow in its wake» (Hebdige 1987, 12).

<sup>13</sup> Notamment le Disc jockey Kool Herc qui se sert des percussions sur la pièce « Apache » tirée d'un disque du groupe The Incredible Bongo Band (Hebdige 1987, 138).

<sup>14</sup> Un Disc jockey nommé Theodor serait l'inventeur du scratching, technique consistant à bouger manuellement, rapidement et répétitivement un disque de l'avant à l'arrière (Hebdige 1987, 138).

<sup>15</sup> «The hip hoppers 'stole' music off air and cut it up. Then they broke it down into its component parts and remixed it on tape. By doing this they were breaking the law of copyright. But the cut 'n' mix attitude was that no one owns a rhythm or a sound. You just borrow it, use it and give it back to the people in a slightly different form. To use the language of Jamaican reggae and dub, you just *version* it» (Hebdige 1987, 141).

ainsi que l'appropriation soit intimement liée à la grande majorité des formes de création musicale.

L'avènement du disque a été l'occasion d'un accroissement considérable de la pratique de l'appropriation et il est beaucoup moins plausible de penser que, pour ces nouvelles pratiques, le consentement tacite des titulaires soit acquis. Dans le New York des années 1970, l'apparition du rap, une musique qui se construit en récupérant des rythmes<sup>13</sup>, tout comme l'invention du scratch<sup>14</sup>, constituent des jalons importants dans l'utilisation de musiques existantes. Avec des compositeurs comme U Roy, et à sa suite une longue tradition de Disc jockey (Hebdige 1987, 82, 136-48), est créée une musique par et pour une classe défavorisée sur le plan économique (Béthune 2003). L'utilisation de musiques existantes s'avère alors être un choix de matériaux dicté par des raisons financières, mais aussi par un refus de la logique propriétaire (Shumacher 1995). Depuis la poursuite en violation de droit d'auteur intentée en 1979 contre le Sugar Hill Gang pour « Rapper's Delight », la pratique de l'appropriation présente dans la musique rap et hip-hop est à l'avant-scène de l'actualité juridique (Demers 2006, 91-110). Ce style musical, comme le hip-hop des débuts, confronte effectivement le droit :

Les hip-hoppers ont « volé » la musique qui était dans notre quotidien et l'ont découpée. Ils en ont ensuite fragmenté les composantes et l'ont remixé sur une bande. En procédant ainsi, ils ont enfreint la loi du droit d'auteur. Or cette attitude qui consistait à couper et remixer a fait en sorte que personne ne possédait plus ni rythme ni sonorité. On ne fait que les emprunter, les utiliser et les redonner aux gens dans une forme un peu différente. Pour utiliser le langage du reggae jamaïcain et du dub, on ne fait qu'en donner une version<sup>15</sup>.

Les disquaires sont ainsi devenus des dépositaires de sonorités appropriables. DJ Shadow a composé les pièces de l'album *Endtroducing* en utilisant uniquement des extraits puisés sur disques. Pour sa part, DJ Danger Mouse publie en 2004 *The Grey Album*, un collage fait à partir des pièces *a cappella* contenues sur le *Black Album* du rappeur Jay-Z et d'extraits de l'album blanc des Beatles. Le disque, rapidement dénoncé par EMI, les titulaires des droits sur l'album des Beatles, a été retiré du marché. On a aussi vu des compositeurs de musique rap manier la parodie et s'attirer, par le fait même, la grogne des titulaires de droits : le groupe 2 Live Crew a dû défendre sa paro-

die de « Pretty Woman » jusque devant la Cour suprême des États-Unis<sup>16</sup>.

La musique issue de l'avant-garde artistique du xx<sup>e</sup> siècle tisse également des liens étroits avec l'appropriation. L'avant-garde pose, d'emblée, des défis parfois insurmontables pour le droit d'auteur. Tout comme la *Fontaine* de Marcel Duchamp - un urinoir exposé en guise d'œuvre artistique - on peut parier que la pièce musicale intitulée 4.33 du compositeur John Cage réside hors du droit d'auteur. Les deux « œuvres » nous mettent davantage en présence d'une idée, chose que le droit d'auteur ne protège pas. S'agissant de 4.33, la pièce consiste essentiellement en un événement sonore : un interprète est assis devant un piano et demeure silencieux durant 4 minutes et 33 secondes. Cage cherchait à démontrer que la musicalité pouvait, pendant la durée de cette pièce, être constituée de sons qui proviennent de la salle : toussotement des spectateurs, craquement de fauteuil, ventilation... John Cage fut aussi un pionnier de l'utilisation de musique comme matériau sonore et certaines de ses œuvres interpellent plus directement le thème de l'appropriation. Dans les années 1950, il compose *Imaginary Landscape n° 4*, une pièce dont l'instrumentation est constituée par la musique et les propos recueillis en direct sur 12 récepteurs de radio. Cage a aussi été un initiateur du collage sur bande magnétique, en créant *Imaginary Landscape n° 5* à partir de segments provenant de 42 disques de jazz et *Williams Mix* à partir de 600 extraits sonores (Bosseur 1993, 30-31; Nyman 2005, 86-87). Cage n'est pas le seul à s'être aventuré dans cette voie. Au cours de la décennie suivante, Steve Reich crée *It's gonna Rain* et *Come Out*, chacune des compositions utilisant un seul extrait sonore retravaillé par des manipulations de bandes magnétiques (Fousnaquer, Glayman et Leblé 1992, 417-21; Nyman 2005, 228-29).

Dans un registre musical davantage intempestif, la pratique du collage sonore peut déplaire aux titulaires de droits, comme l'ont constaté John Oswald et le groupe Negativland. Oswald, un compositeur canadien, est un « appropriateur » insatiable qui puise dans la musique existante pour constituer ses propres œuvres. Dans les années 1990, sous le titre de *Plunderphonics*, il a créé des pièces à partir de sources qui vont de Dolly Parton aux Beatles et qui sont généralement identifiables et identifiées. Pour Oswald, l'appropriation sonore est de l'ordre d'une « prérogative de composition » (Oswald 2005). En 1989, il reproduit une centaine d'exemplaires d'un

album sur lequel se retrouve une pièce composée à partir de la musique de Michael Jackson et place, sur la pochette de cet album, un montage photographique présentant le chanteur avec un corps de femme nue. Dans les mois suivants la publication de l'album, la Canadian Recording Industry Association (CRIA), estimant qu'Oswald violait les droits d'auteur du chanteur, a incité le compositeur à détruire tous les exemplaires non distribués (Oswald 2005, 23-29). Pour sa part, Negativland, un groupe californien pratiquant le collage sonore, a eu d'importants démêlés avec U2, un des géants de la musique populaire, pour avoir utilisé et transformé le tube *I Still Haven't Found What I'm Looking For*. Son plaidoyer en faveur de l'appropriation est abondamment documenté dans un ouvrage relatant sa péripétie juridique et le règlement hors cour qui l'a conclue (Negativland 2000; Watt 2002).

On constate ainsi que les compositeurs qui font usage de la musique enregistrée et dont les œuvres essaient depuis près de 50 ans ont un rapport ambigu avec le droit d'auteur. Lors de la création des législations sur le droit d'auteur il y a plus d'un siècle, la grammaire musicale comportait des éléments de solfège, d'harmonie et de rythme<sup>17</sup>, tout comme une instrumentation relativement bien délimitée. À l'évidence, le droit d'auteur n'a pas, à ses origines du moins, été pensé pour protéger la musique intégrant la radio en direct ou des extraits de musique sur disque. Certes, le droit d'auteur fait généralement peu de cas des outils et des matériaux utilisés pour parvenir à créer une œuvre. Dans le cas de l'appropriation par contre, les matériaux incluent des œuvres et leurs droits d'auteur, ce qui crée une nouvelle donne.

Les compositeurs « appropriationnistes » sont des kleptomanes, dans la mesure où ils démontrent une impulsion pathologique à soustraire leurs matériaux sans demander l'autorisation aux titulaires. La psychiatrie nous apprend que le kleptomane est rarement motivé par la valeur du bien, laquelle est d'ailleurs souvent minime, et qu'il trouve une jouissance dans le fait même de dérober, étant peu soucieux des conséquences juridiques de ses gestes (Postel 1998). Du point de vue du droit d'auteur, s'agit-il d'un vol dont ils se rendent nécessairement coupables? Se pourrait-il que la majorité de ces pilleurs profite de la tolérance du droit d'auteur?

## 2.3 L'ÉTAT DU DROIT

Au Canada, une première attitude consisterait à condamner sans appel la pratique de l'appropriation, au nom du principe général suivant lequel il est interdit de faire usage d'une œuvre sans le consentement des titulaires de droits. Dans les cas de musiques endisquées, il faut souligner que les titulaires de droits sont nombreux, incluant le compositeur de la musique et l'auteur des paroles<sup>18</sup>, les interprètes et le producteur de l'enregistrement sonore<sup>19</sup>, en plus des titulaires ayant acquis des droits par contrats<sup>20</sup>. Une condamnation de l'appropriation pourrait d'ailleurs être confortée par l'application du droit moral, une hypothèse qui sera discutée en conclusion de ce texte. Il existe néanmoins deux portes de sortie dont l'ouverture varie selon les faits en cause. Considérant que l'expression « appropriation » n'est pas inscrite dans la loi il faut, afin de jauger la souplesse législative à l'égard de cette pratique, examiner la notion de « partie importante d'une œuvre » et l'exception d'utilisation équitable.

La notion de « partie importante d'une œuvre » trouve sa source dans la loi :

Le droit d'auteur sur l'œuvre comporte le droit exclusif de produire ou reproduire la totalité ou une *partie importante* de l'œuvre, sous une forme matérielle quelconque, 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* [...] <sup>21</sup>. (Art. 3 (1) L.D.A.)

Avant d'en arriver à cet article, la législation canadienne a quelque peu tergiversé. D'abord, antérieurement à la loi de 1921, le *Code criminel* de 1915, qui contenait quelques dispositions sur le droit d'auteur, utilisait l'expression « la totalité ou une partie quelconque » de l'œuvre. On peut déduire que la formulation d'alors ne laissait pas de prise à une échappatoire, puisqu'une « partie quelconque » peut viser un emprunt de n'importe quelle taille. Pour sa part, la loi de 1921 a introduit le concept de « partie importante de l'œuvre » mais a limité sa portée à la publication d'œuvres non publiées<sup>22</sup>. Ce n'est qu'avec les modifications de 1952 que l'on retrouve un libellé qui s'apparente à celui de la loi actuelle.

Cela dit, la notion de « partie importante de l'œuvre » n'ouvre pas, à proprement parler, sur un régime d'exception au droit exclusif de l'auteur, bien que le résultat demeure le même, soit une utilisation faite sans le consentement de l'auteur. Cette notion se

<sup>16</sup> Nous reviendrons sur cette décision dans la seconde partie de ce texte.

<sup>17</sup> Les musicologues voudront bien excuser ce raccourci, très certainement réducteur. Pour plus de précisions, voir Massin et Massin (1995).

<sup>18</sup> Les droits de ceux-ci sont prévus à l'article 3 de la *Loi sur le droit d'auteur*, L.R.C. (1985), c. C-42 [ci-après citée L.D.A.].

<sup>19</sup> Les droits voisins accordés à l'artiste-interprète et au producteur de l'enregistrement sonore en vertu des articles 15 et 18 L.D.A.

<sup>20</sup> Il peut s'agir de droits accordés à un éditeur ou à une maison de disque par exemple. Voir Sanderson (2000).

<sup>21</sup> C'est moi qui mets en italique.

<sup>22</sup> « Pour les fins de la présente loi, le 'droit d'auteur' désigne le droit exclusif de produire ou de reproduire une œuvre sous une forme matérielle quelconque, d'exécuter ou de représenter ou, s'il s'agit d'une conférence, de débiter en public, et si l'œuvre n'est pas publiée, de publier l'œuvre ou une partie importante de celle-ci [...] » (*Loi concernant le droit d'auteur*, S.R. 1927, c. 32, art. 3).

<sup>23</sup> Commission du droit d'auteur, Titulaires de droits d'auteur introuvables, 2003-UO/TI-21, 29 mars 2004, p. 4. Voir également *Canadian Performing Right Society Ltd. c. Canadian National Exhibition Association*, [1934] O.R. 610.

<sup>24</sup> "That the portion which they have taken is substantial cannot be denied. The part which has been taken consists of 28 bars, which bars contain what is the 1934 principal air of the 'Colonel Bogey' march - the air which every one who heard the march played through would recognize as being the essential air of the 'Colonel Bogey' march" (*Hawkes and Son (London), Ltd. c. Paramount Film Service Ltd.* 1934).

<sup>25</sup> L'adage est le suivant : *De minimis non curat lex*. Voir Mayrand (1994).

<sup>26</sup> Il y a plusieurs affaires *Bridgeport*, la corporation étant titulaire de droits sur des œuvres musicales. L'affaire qui nous intéresse ici est la suivante : *Bridgeport Music c. Dimension Films* 410 F.3d 792 (6th Cir. 2005).

<sup>27</sup> On peut aussi prétendre que le droit américain n'est pas aussi rigide que le laisse penser la décision *Bridgeport*. Sur la défense de *minimis* précédant l'affaire *Bridgeport*, voir Kaplicer (2000).

<sup>28</sup> Voir Moreau c. *St. Vincent* : « Je crois qu'un principe fondamental du droit d'auteur veut que l'auteur n'ait pas un droit sur une idée, mais seulement sur son expression. Le droit d'auteur ne lui accorde aucun monopole sur l'utilisation de l'idée en cause ni aucun droit de propriété sur elle, même si elle est originale. Le droit d'auteur ne vise que l'œuvre littéraire dans laquelle elle s'est incarnée. L'idée appartient à tout le monde, l'œuvre littéraire à l'auteur » (1950, 203). La présente traduction est celle que l'on retrouve dans le jugement de la Cour suprême de l'affaire *CCH Canadienne Ltée*

rattache plutôt à l'œuvre elle-même et à ce qui, sans verser dans l'ontologisme, en forme l'essence. Le droit d'auteur porte sur l'œuvre dans sa quasi-totalité, laissant hors du champ de protection ce qui en constitue une partie non importante. La détermination de ce qui constitue cette partie non importante repose sur l'analyse de l'extrait utilisé, au cours de laquelle on cherche à savoir si, dans cet extrait, on peut reconnaître l'œuvre d'origine. Il s'agit en quelque sorte d'un critère de première impression, lequel repose davantage sur la qualité que sur la quantité de l'extrait (Tamaro 2006, 254-268). Les coups de cymbale qui donnent le rythme pour commencer une pièce de jazz pourraient, à titre d'exemple, constituer une partie non importante de l'œuvre alors que, comme le souligne la Commission du droit d'auteur dans une note de bas de page, « on pourrait soutenir assez facilement que quelques notes de certaines œuvres (les quatre premières notes de la Cinquième symphonie de Beethoven, par exemple) représentent une partie importante de l'œuvre »<sup>23</sup>. La Cour d'appel de l'Angleterre a déjà conclu que quelques mesures d'une marche militaire constituaient une partie importante d'une œuvre, parce que l'extrait permettait de reconnaître l'œuvre<sup>24</sup>. Étant donné que pour se qualifier de « partie non importante » l'extrait doit être négligeable, l'auteur d'origine risque de ne jamais savoir que son œuvre est devenue un matériau, possibilité augmentée par le fait que, à la différence de ce qui est prévu pour l'exception d'utilisation équitable, la mention de la source n'est pas requise.

L'utilisation de la partie non importante, comme domaine où le droit ne trouve pas application, réfère à la locution de *minimis*<sup>25</sup>, en vertu de laquelle le droit ne s'intéresse pas aux choses considérées comme insignifiantes. Ce principe a été plaidé aux États-Unis, sans succès toutefois, dans une cause portant sur l'utilisation d'un extrait de musique. Dans une des affaires *Bridgeport*<sup>26</sup>, le tribunal a conclu à la violation du droit d'auteur, même si l'utilisation ne concernait que trois notes et que, de surcroît, celles-ci étaient modifiées. La défense de *minimis* a été rejetée au nom de la valeur économique de tout échantillon sonore et le juge y est allé de ce qui est, depuis, scandé comme une nouvelle maxime stigmatisant la pratique : « Get a licence or do not sample » (« Obtenez une licence ou n'échantillonnez pas »). Bien qu'il existe de nombreuses similitudes entre le droit américain et le droit canadien en matière de droit d'auteur, il semble que sur ce point les législations diffèrent<sup>27</sup>.

Le libellé de la loi canadienne, tout comme la philosophie actuelle de la Cour suprême quant à l'étiollement des prérogatives de l'auteur, ne militent pas pour l'incorporation dans notre droit d'une solution aussi draconienne que celle préconisée dans l'affaire *Bridgeport*. La jurisprudence a d'ailleurs maintes fois reconnu l'existence de cette partie non importante (Tamaro 2006) et celle-ci, comme premier lieu d'appropriation, est donc admise en droit canadien. Un extrait qui échouerait à ce test pourrait se rabattre sur l'étape suivante, laquelle consiste à savoir si l'emprunt peut être qualifié d'utilisation équitable.

La loi canadienne indique aux articles 29 à 29.2 que l'utilisation équitable d'une œuvre ne constitue pas une violation du droit d'auteur, dans la mesure où cette utilisation vise des fins d'étude privée, de recherche, de critique, de compte rendu ou de communication de nouvelles. Ce type d'utilisations représente le degré de tolérance du droit d'auteur à l'égard des emprunts non autorisés et les acceptations de ce principe varient selon les systèmes juridiques (Strowel 1993). Au Canada, le concept d'utilisation équitable mérite un long développement, le principe étant passé, au fil des années, du statut d'appendice à celui de principe quasi autonome. Nous nous limiterons ici à présenter les grands traits de la question, réservant pour la section suivante le soin de confronter son application avec l'appropriation musicale.

Ouvrons d'abord une parenthèse pour synthétiser le rapport entretenu entre le droit d'auteur et le domaine public, cette mise au point étant utile pour situer la nature des exceptions au droit d'auteur. La notion de propriété qui ceint le droit d'auteur doit cohabiter avec une autre notion, celle de domaine public. Le domaine public et la propriété du droit d'auteur se rencontrent à trois endroits distincts, que l'on peut caractériser comme « l'avant », « le pendant » et « l'après » de la vie de l'œuvre. Dans la période de « l'avant », la dichotomie entre l'idée et l'expression de l'idée est l'occasion d'affirmer que les idées sont dans le domaine public et que seule leur expression donne lieu à un droit d'auteur<sup>28</sup>. La phase de « l'après » du droit d'auteur est celle désignée par la durée du droit, au terme de laquelle l'œuvre tombe dans le domaine public. C'est durant la phase du « pendant » du droit d'auteur que se retrouvent les exceptions au droit exclusif de l'auteur. Pour jauger celles-ci, la tension entre le droit de l'auteur et le domaine public repose sur un délicat exercice d'interprétation, dans lequel transparait

non pas un équilibre, mais une interaction empreinte de hiérarchisation entre propriété privée et domaine public. La décision de la Cour suprême dans l'affaire *CCH* consiste en une interprétation de cette interaction.

Avant la décision charnière que constitue l'affaire *CCH*, la jurisprudence canadienne et ses commentateurs étaient d'avis que les exceptions au droit exclusif de l'auteur devaient s'interpréter restrictivement, arguant qu'il appartient au législateur et non aux tribunaux de créer des exceptions<sup>29</sup>. De plus, tel que rappelé par la Cour suprême en 1990 dans l'affaire *Bishop*, le droit d'auteur se comprenait comme une loi établie au profit des auteurs<sup>30</sup>. Voilà pourquoi la Cour suprême innove lorsque, dans *CCH*, elle écrit que l'exception d'utilisation équitable « correspond à un droit des utilisateurs » et que « pour maintenir un juste équilibre entre les droits des titulaires du droit d'auteur et les intérêts des utilisateurs, il ne faut pas l'interpréter restrictivement » (*CCH*, par. 48). Dans cette décision, la Cour met de l'avant six critères servant à déterminer si l'utilisation est ou non équitable. Ces critères, qui seront repris en détail dans la section suivante, sont les suivants: le but de l'utilisation, la nature de l'utilisation, l'ampleur de l'utilisation, les solutions de rechange, la nature de l'œuvre et, enfin, les effets de l'utilisation sur l'œuvre. C'est à l'aide de cet outillage que nous tenterons maintenant de proposer des balises juridiques à l'appropriation musicale.

### 3. LES CRITÈRES APPLICABLES

Les critères développés dans cette section prennent en considération les situations où il est fait usage d'une « partie importante » d'une musique existante. L'accent est ainsi placé sur une interprétation de la notion d'utilisation équitable. De la sorte, il est tenu pour acquis que la jurisprudence canadienne reconnaît le principe de la « partie importante de l'œuvre », et que la devise « Obtenez une licence ou n'échantillonnez pas » ne peut s'appliquer inconsiderément, sans que soient d'abord analysés les matériaux en cause. L'évaluation du potentiel litigieux des œuvres qui font usage d'extraits musicaux existants requiert une analyse de plusieurs facteurs. La première exigence, laquelle permet de soupeser toutes les autres, est centrée sur la finalité de l'appropriation, soit sur le but de l'emprunt. Les autres exigences reprennent les critères additionnels établis dans la décision *CCH* avec, au final, l'ajout du critère de la transformation de l'œuvre. En conclusion, nous chercherons à

savoir si le droit moral peut s'inviter au débat sur l'appropriation.

#### 3.1 LA FINALITÉ DE L'UTILISATION

Les articles 29, 29.1 et 29.2 de la *Loi sur le droit d'auteur* énoncent cinq situations où l'utilisation équitable fait obstacle aux principes généraux régissant le droit exclusif de l'auteur, en vertu desquels toute utilisation requiert l'autorisation préalable du titulaire des droits sur l'œuvre. L'étude privée, la recherche, la critique, le compte rendu et la communication des nouvelles peuvent, sous certaines conditions<sup>31</sup>, ne pas constituer une violation du droit d'auteur. À notre avis, parmi ces cinq cas de figure, seule la critique est pertinente à la problématique de l'appropriation. En effet, l'étude privée et la recherche ne s'appliquent pas en l'espèce, ces dernières désignant davantage des situations où des extraits d'une œuvre sont utilisés dans le but de documenter une œuvre en devenir, sans que ces extraits puissent en eux-mêmes faire l'objet d'une publication<sup>32</sup>, sauf si ces extraits s'inscrivent dans un contexte de critique. De plus, la pratique de l'appropriation ne vise pas la réalisation d'un compte rendu, pas plus qu'elle ne prétend communiquer une nouvelle. La critique, avec son cortège d'exigences jurisprudentielles, semble donc constituer l'unique voie d'accès à l'exception d'utilisation équitable.

Pour déterminer si un emprunt peut entrer dans la catégorie « critique », il importe de s'attarder à la constitution de l'œuvre et à la démarche de son auteur. La notion de critique, telle que pensée à l'origine, n'est pas ouverte à tous les emprunts; pour trouver application, il doit être démontré que l'emprunt est au service d'un argumentaire. Dans son acception classique, la critique autorise l'auteur littéraire à en citer un autre, soit pour le réfuter ou soit pour soutenir son propos. Les premiers compositeurs à avoir utilisé de la musique existante dans leur propre création semblent répondre à cette exigence de critique. Dans les œuvres de John Cage, par exemple, l'appropriation de la musique diffusée à la radio et le collage de musique sur des bandes magnétiques sont au service d'une critique fort étayée de l'esthétique de la musique et des modes de compositions musicales (*John Cage: Revue d'esthétique* 1988). Cage serait ainsi un archétype de critique en matière d'appropriation musicale. Pour d'autres, la forme de critique en est une qui refuse de considérer les œuvres comme des objets intouchables et sacrés. Suivant ce point de vue, toutes les œuvres sont toujours

*c. Barreau du Haut-Canada*, 2004, par. 8 [ci-après citée *CCH*].

<sup>29</sup> Dans l'affaire *Bishop c. Stevens*, la Cour suprême rejette l'idée d'une exception implicite: « De plus, une exception implicite au sens littéral de l'al. 3(1) d) est, à mon avis, d'autant moins plausible que le par. 17(2) (maintenant par. 27(2)) de la Loi prévoit des exceptions expresses et détaillées dans des cas aussi divers que l'étude privée, la recherche, l'étude critique, l'utilisation à des fins d'éducation, la communication de documents en application de diverses lois fédérales et l'exécution, sans but lucratif, d'une œuvre musicale à une foire agricole » (*Bishop c. Stevens*, 1990, 467 [ci-après citée *Bishop*]).

<sup>30</sup> Comme le souligne le juge Maugham dans l'arrêt *Performing Right Society, Ltd. v. Hammond's Bradford Brewery Co.*, 1934, 127: « La Copyright Act de 1911 a un but unique et a été adoptée au seul profit des auteurs de toutes sortes, que leurs œuvres soient littéraires, dramatiques ou musicales » (citation originale *Bishop*, par. 21). La traduction est de l'auteur.

<sup>31</sup> Il s'agit, dans le cas de la critique, du compte rendu et de la communication des nouvelles, d'indiquer la source ainsi que, le cas échéant, certains renseignements qui figurent sur la source. Voir les articles 29.1 et 29.2 L.D.A.

<sup>32</sup> Nous suivons ici l'argument de Norman Tamaro: « [...] l'article 29 ne sous-entend pas que celui qui poursuit une étude privée ou une recherche puisse publier les extraits d'œuvres dont il aurait tiré des reproductions. [...] ce que publie un chercheur, ce n'est pas sa recherche *stricto sensu*, ce sont les fruits de sa recherche » (Tamaro 2006, 533).



<sup>33</sup> David Vaver prétend que : “Parody and satire could qualify under this head [criticism or review] as implicit fair criticism of their target” (Vaver 1997, 103). Récemment, on a souligné que : “Before CCH, many scholars posited that parodies constitute infringement in Canada. In light of CCH’s liberal interpretation of the enumerated grounds, it may be argued that ‘criticism’ could now encompass parody. Michelin no longer seems to be good law” (D’Agostino 2008, 359).

<sup>34</sup> Sur les différences et les similitudes entre le *fair use* américain et le *fair dealing* canadien, voir El Khoury (2007).

<sup>35</sup> Voir *Zamacois c. Douville* : « Le droit de citation est permis par la loi; le refuser aurait pour effet de supprimer le droit de la critique littéraire » (1944, par. 101).

<sup>36</sup> “Thou shalt not steal” (*Grand Upright Music, Ltd. c. Warner Bros. Records Inc.* 1991).

<sup>37</sup> *Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques du 9 septembre 1886*, art. 10 :

« (1) Sont licites les citations tirées d’une œuvre, déjà rendue licitement accessible au public, à condition qu’elles soient conformes aux bons usages et dans la mesure justifiée par le but à atteindre, y compris les citations d’articles de journaux et recueils périodiques sous forme de revues de presse.

(2) Est réservé l’effet de la législation des pays de l’Union et des arrangements particuliers existants ou à conclure entre eux, en ce qui concerne la faculté d’utiliser licitement, dans la mesure justifiée par le but à atteindre, des œuvres littéraires ou artistiques à titre d’illustration de l’enseignement par le moyen de publications, d’émissions de radiodiffusion ou d’enregistrements sonores ou visuels, sous réserve qu’une telle utili-

déjà dans le domaine public, susceptibles d’être appropriées : ce sont des matériaux et, dans le cas d’Oswald notamment, un propos dénonçant les modes et de production et de consommation de la musique populaire appuie la pratique. Ce type de compositeurs mérite aussi le qualificatif de « critique », parce qu’ils créent des œuvres sur la base d’un discours sur la musique.

La parodie représente un autre pendant de la critique. La Cour suprême des États-Unis, dans l’affaire de *2 Live Crew*, a reconnu comme étant du *fair use* la parodie rap de *Pretty Woman* (Shuster 1994; Fruehwald 1994; Rogow 1996; Rosen 2008, 251-319). Par contre, la position canadienne sur le sujet n’est pas bien arrêtée. Encore récemment (*Canwest v. Horizon* 2008), un tribunal canadien a refusé de reconnaître que la parodie constitue une utilisation équitable (*Michelin & Cie c. TCA-Canada* 1997; *BCAA c. Office and Professional Employees’ Int.* 2001) en dépit d’une certaine doctrine favorable à cette approche<sup>33</sup>. Pour sa part, la décision de la Cour d’appel du Québec dans l’affaire *Avanti* indique que la parodie se loge à l’enseigne de la critique et que cette forme de création est légitime en droit canadien<sup>34</sup> :

La critique d’une œuvre intellectuelle ou artistique n’est pas que sérieuse ou savante; elle peut aussi être humoristique ou drôle grâce à une opération d’amplification, de déformation ou d’exagération de l’œuvre visée, en un mot, elle emprunte les voies de la caricature; elle en sera souvent que plus mordante. En ce sens, elle pourrait constituer une exemption pourvu que les exigences de la Loi soient satisfaites. [...] L’absence de décision formelle sur ce point au Canada, du moins suivant mes recherches et celles des parties, découle peut-être du fait qu’en réalité, cette vision des choses est celle communément acceptée et que la véritable parodie est reconnue. (*Productions Avanti Ciné Vidéo inc. c. Favreau* 1999, 1954)

Cela étant, comment qualifier les compositeurs qui font usage d’emprunts reconnaissables, mais dont la finalité n’est pas critique au sens de Cage ou d’Oswald et dont le travail n’est pas non plus une parodie? La question revient à savoir si le droit d’auteur permet la citation anecdotique, c’est-à-dire celle qui ne sert pas à étayer un propos (Lucas 1999, 120-22). La réponse est délicate. On peut d’emblée considérer que tous les compositeurs non critiques, souvent associés à une musique commerciale, ne méritent pas d’être abrités par l’exception du droit de citation, celle-ci étant

d’abord prévue pour la citation littéraire<sup>35</sup>. Certes, ces compositeurs doivent gravir une pente abrupte pour convaincre de la licéité de leur pratique mais, à notre avis, l’opération n’est pas systématiquement vouée à l’échec. Ces compositeurs affrontent le principe de propriété évoqué plus haut, principe au fondement du droit d’auteur et qui a d’ailleurs permis à un magistrat américain de faire débiter son jugement, lequel sanctionnait une appropriation musicale, en citant le septième commandement : « Tu ne voleras point »<sup>36</sup>. Les compositeurs kleptomanes « non critiques » estiment qu’une interprétation trop rigide de la propriété constitue un frein à la création. Qu’en est-il?

La problématique de l’appropriation s’inscrit dans le sillage de l’article 10 de la *Convention de Berne*<sup>37</sup>. Au Canada, comme nous l’avons souligné plus haut, l’affaire *CCH* innove en établissant un droit des utilisateurs, un droit dont les fondements ne transparaisaient ni de la loi, ni de la jurisprudence d’alors. Dans *CCH* on autorise une utilisation qui n’est pas créative, c’est-à-dire dont la finalité n’est pas de créer une nouvelle œuvre. Bien que les utilisations à l’origine de l’affaire se réfèrent à la notion de recherche prévue à l’article 29, il n’en demeure pas moins que le fondement de cette interprétation se veut une véritable révolution copernicienne pour le droit d’auteur, révolution dont les outils avaient été forgés deux ans plus tôt par la même Cour dans l’affaire *Théberge* :

Un contrôle excessif de la part des titulaires du droit d’auteur et d’autres formes de propriété intellectuelle pourrait restreindre indûment la capacité du domaine public d’intégrer et d’embellir l’innovation créative dans l’intérêt à long terme de l’ensemble de la société, ou créer des obstacles d’ordre pratique à son utilisation légitime. (*Galerie d’Art du Petit Champlain inc. c. Théberge* 2002, par. 32)

S’agissant du but de l’utilisation, il faut tableter sur une interprétation qui fait une large place à la notion de domaine public et aux droits des utilisateurs, une telle interprétation étant compatible avec l’orientation de la Cour suprême depuis les affaires *CCH* et *Théberge*. On sait que l’interprétation juridique est souvent divisée en deux écoles : une première – plus conservatrice – estimant que le sens des mots est généralement clair et qu’il existe un sens véritable; et une seconde, selon laquelle l’interprétation constitue plutôt une décision, puisque les mots peuvent avoir plus d’une signification (Tropper 2003, 843-847). Pour la

problématique de l'appropriation, cette que-  
relle d'école importe. Un juge qui chercherait  
dans la loi des traces autorisant l'appropriation  
et qui refuserait de faire correspondre l'inter-  
prétation de la loi aux développements tech-  
nologiques ainsi qu'aux pratiques artistiques et  
sociales serait plus susceptible de rejeter toute  
forme d'appropriation musicale. Dans l'affaire  
*Bridgeport*, la Cour affiche explicitement sa  
préférence quant à l'interprétation juridique :  
une interprétation littérale, qui s'attarde au  
sens des mots et qui mentionne que, lors de  
l'adoption des dispositions pertinentes, l'ap-  
propriation musicale n'existait pas et que le  
législateur ne pouvait l'inclure. Or, on peut  
interpréter autrement et donner aux mots un  
sens contemporain. Au Canada, si on se réfère  
à la loi de 1921 et qu'on envisage ce qui consti-  
tuait la critique et la recherche à l'époque,  
on se rend compte que celle-ci visait, entre  
autres, la critique littéraire et la recherche  
académique. En 1921, les technologies de  
reproduction étaient limitées et l'exception  
ciblait notamment la reproduction manuscrite.  
On peut certainement actualiser la définition  
de « critique », y inclure le travail de certains  
compositeurs, et soumettre l'hypothèse qu'il  
existe un droit de citation, même si celle-ci  
ne sert pas des fins spécifiquement critiques.  
L'arrêt *CCH* indique bien que le mot « recher-  
che » ne doit pas être interprété de manière  
à restreindre le droit des utilisateurs<sup>38</sup>. En  
misant sur cette ouverture, il devient plausible  
d'admettre l'existence d'un droit de citation  
pour les auteurs « non critiques ». D'ailleurs,  
selon certains, on peut désormais penser que  
le droit des auteurs et ceux des utilisateurs  
s'équivalent (Gervais et Judge 2006, 82), sous  
réserve que les utilisations demeurent équi-  
tables. Toutefois, sur l'échelle de tolérance  
d'un juge chargé de trancher une telle utiliza-  
tion, il appert que l'ampleur de l'utilisation,  
sur laquelle nous reviendrons, devient alors  
décisive.

La finalité de l'utilisation est le premier  
test à passer pour les kleptomanes friands  
d'appropriations. De ce qui précède, on peut  
attester de l'existence d'une finalité conforme  
à l'exigence d'utilisation équitable pour les  
musiques explicitement critiques. Quant aux  
autres musiques, il semble aussi exister, avec  
les réserves qui s'appliquent, un droit de cita-  
tion et de parodie, un peu comme la musique  
classique l'a longtemps intégré. La qualifica-  
tion finale ne s'arrête cependant pas ici, car  
le poids accordé à chaque critère dépend de  
l'ensemble.

### 3.2 LES AUTRES CRITÈRES

Les autres critères à considérer sont cumu-  
latifs, c'est-à-dire qu'il est nécessaire que l'em-  
prunt les franchisse tous avec succès, bien  
que dans certains cas, comme le note la Cour  
suprême, ils ne soient pas tous applicables<sup>39</sup>.  
Les critères sont malgré tout interreliés et les  
compositeurs « non critiques » doivent les pla-  
cer sous haute surveillance. Parmi les autres  
critères dégagés dans l'affaire *CCH*, le critère  
de l'ampleur de l'utilisation revêt une relative  
importance :

Lorsqu'une infime partie de l'œuvre est  
utilisée, il n'est pas du tout nécessaire  
d'entreprendre l'analyse relative au caractè-  
re équitable, car le tribunal aura conclu  
à l'absence de violation du droit d'auteur.  
[...] l'ampleur de l'extrait tiré de l'œuvre  
n'est pas décisive en la matière, mais elle  
peut présenter une certaine utilité. (*CCH*,  
par. 56)

L'extrait cité permet d'abord de constater  
que la Cour suprême semble accroître l'é-  
tendue de la notion de « partie non impor-  
tante » de l'œuvre, bien qu'il soit périlleux  
de conjecturer sur le sens précis à donner à  
l'expression « infime partie ». À tout prendre,  
cela permet au moins d'accréditer davantage  
l'existence de la locution *de minimis* en droit  
d'auteur canadien. Cela étant, s'agissant des  
compositeurs dits « non critiques », l'ampleur  
de l'utilisateur est un critère plus sensible qu'il  
ne l'est pour les compositeurs qualifiés de « cri-  
tiques ». Telle que définie par le tribunal, l'am-  
pleur de l'utilisation interdit assurément que  
soit produite, sans autorisation, une nouvelle  
version de l'œuvre d'origine, mais le critère  
pourrait tolérer l'utilisation de quelques notes  
ou d'un rythme, reconnaissables mais acces-  
soires dans le contexte global de la nouvelle  
pièce. La nouvelle œuvre doit, en dépit de ses  
emprunts, constituer une œuvre fondamenta-  
lement différente de celles qui lui servent de  
matériaux, ainsi que nous le préciserons plus  
bas.

L'empreinte économique de l'appropriation  
recoupe deux des critères établis par *CCH*,  
soit la nature de l'utilisation et l'effet de l'uti-  
lisation sur l'œuvre d'origine. Selon l'ensei-  
gnement de la Cour au sujet de la nature de  
l'utilisation, laquelle réfère à « la manière dont  
l'œuvre a été utilisée », la visée commerciale  
de la nouvelle œuvre musicale pourrait être  
fatale à son compositeur, ce qui est d'ailleurs  
en phase avec le libellé de l'article 9.2 de la  
*Convention de Berne*<sup>40</sup>. Dans sa décision, le  
tribunal précise ceci : « Lorsque de multiples

sation soit conforme aux  
bons usages.

(3) Les citations et utili-  
sations visées aux alinéas  
précédents devront faire  
mention de la source et du  
nom de l'auteur, si ce nom  
figure dans la source. »

<sup>38</sup> Voir *CCH*, paragraphe 51  
de la décision : « Il faut  
interpréter le mot 'recher-  
che' de manière large  
afin que les droits des  
utilisateurs ne soient pas  
indûment restreints ».

<sup>39</sup> « Bien que ces facteurs ne  
soient pas pertinents dans  
tous les cas, ils offrent un  
cadre d'analyse utile pour  
statuer sur le caractère  
équitable d'une utilisation  
dans des affaires ulté-  
rieures » (*CCH*, par. 53).

<sup>40</sup> L'article 9 (2) de la  
*Convention de Berne* indi-  
que ceci : « Est réservée  
aux législations des pays  
de l'Union la faculté de  
permettre la reproduction  
desdites œuvres dans cer-  
tains cas spéciaux, pourvu  
qu'une telle reproduction  
ne porte pas atteinte à  
l'exploitation normale  
de l'œuvre ni ne cause  
un préjudice injustifié  
aux intérêts légitimes de  
l'auteur ».

41 «The language of the statute makes clear that the commercial or nonprofit educational purpose of a work is only one element of the first factor enquiry into its purpose and character» (*Campbell c. Acuff-Rose Music, Inc.* 1994, 584). La traduction est de l'auteur.

42 L'effet sur le marché est étudié dans l'affaire *Blanch c. Koons* alors que le tribunal constate que l'utilisation de Koons n'a pas eu d'effets négatifs sur la carrière ou sur les ventes de reproductions de Blanch.

43 « Le tribunal doit également tenir compte de la nature de l'œuvre pour décider du caractère équitable de son utilisation. Bien qu'il ne s'agisse certainement pas d'un facteur décisif, l'utilisation d'une œuvre non publiée sera davantage susceptible d'être équitable du fait que sa reproduction accompagnée d'une indication de la source pourra mener à une diffusion plus large de l'œuvre en question, ce qui est l'un des objectifs du régime de droit d'auteur. Par contre, si l'œuvre en question était confidentielle, la balance pourra pencher en faveur du caractère inéquitable de l'utilisation » (*CCH*, par. 58).

44 « Pour être 'originale' au sens de la *Loi sur le droit d'auteur*, une œuvre doit être davantage qu'une copie d'une autre œuvre. Point n'est besoin toutefois qu'elle soit créative, c'est-à-dire novatrice ou unique. L'élément essentiel à la protection de l'expression d'une idée par le droit d'auteur est l'exercice du talent et du jugement » (*CCH*, par. 16).

45 «The more transformative the new work, the less will be the significance of other factors, like commercialism, that may weigh against a finding of fair use» (*Campbell c. Acuff-Rose Music, Inc.*).

copies sont diffusées largement, l'utilisation tend à être inéquitable » (*CCH*, par. 55). À cet égard, il faut rappeler qu'aux États-Unis, dans l'affaire *2 Live Crew*, en interprétant l'article 107 du *Copyright Act* (El Khoury 2007, 110-129), la Cour suprême a souligné que la nature commerciale de la parodie ne la disqualifie pas d'emblée du *fair use* (usage loyal): « Le texte de la loi établit clairement que le caractère commercial ou la finalité éducative et non lucrative d'une œuvre n'est qu'un élément parmi les facteurs qu'il faut appliquer dans l'analyse de la finalité »<sup>41</sup>. Bien entendu, cette décision américaine se comprend dans un contexte où l'œuvre est qualifiée de parodie; il n'en demeure pas moins que le tribunal démontre que des visées commerciales ne sont pas incompatibles avec l'utilisation équitable. Le critère de l'effet sur le marché de l'œuvre est également une composante de l'empreinte économique de l'utilisation<sup>42</sup>. Dans la mesure où le principe sous-jacent est de ne pas priver les titulaires initiaux de revenus, la nouvelle œuvre doit viser un autre marché. Par conséquent, le genre musical doit être différent, ce qui représente, implicitement, un critère de style musical. Pour un genre qui carbure à la citation, tel le rap, cela signifierait que le bassin des œuvres dans lequel on peut puiser ne comprend pas le rap lui-même, en raison de la possibilité d'interférence économique. Dans ce cas, ce n'est qu'à travers ce paradoxe que l'exigence juridique est pleinement remplie.

Face à cette relative ouverture quant à l'empreinte économique, une certaine prudence est de mise. Alors que *CCH* consacre des droits aux utilisateurs, il est tentant de penser qu'un préjugé favorable devrait aussi conduire à accorder des droits aux « appropriateurs ». Ces derniers sont, en effet, des utilisateurs actifs, c'est-à-dire des créateurs qui contribuent à augmenter l'offre culturelle. De ce point de vue, on pourrait être autant, sinon davantage, clément à leur égard qu'on l'est pour les utilisateurs passifs, c'est-à-dire ceux qui revendiquent une exception pour contourner l'exigence d'autorisation, comme c'est le cas dans *CCH*. Il faut néanmoins garder à l'esprit une donnée décisive: les « appropriateurs » vont, dans la majorité des cas, chercher à diffuser leurs œuvres à une échelle plus importante que les utilisateurs passifs. Dans le cas d'une appropriation musicale, les milliers de reproductions sur disques et la radiodiffusion de l'œuvre excéderont vraisemblablement les quelques exemplaires reproduits dont il est question dans *CCH*.

Le critère de la nature de l'œuvre - lequel concerne les œuvres non publiées et confidentielles<sup>43</sup> - est généralement franchi avec succès, dans la mesure où les emprunts se font sur des œuvres qui ont été publiées ou autrement diffusées. Ce critère rejoint d'ailleurs l'argument des « appropriationnistes » quant à la récupération des icônes culturelles. Si, en effet, on admet que les auteurs peuvent puiser dans la culture populaire, la notoriété de l'œuvre d'origine joue un rôle. Par conséquent, le degré de connaissance publique de l'œuvre pourrait exposer plus facilement celle-ci à l'appropriation et, au contraire, une œuvre n'ayant pas bénéficié d'une grande diffusion pourrait mériter une plus grande protection contre l'appropriation.

Enfin, le critère érigé par *CCH* quant aux solutions de rechange ne menace pas la pratique de l'appropriation. Dans la décision, la Cour indique que ces solutions sont envisageables « [l]orsqu'un équivalent non protégé aurait pu être utilisé à la place de l'œuvre » (*CCH*, par. 57). Cela dit, l'existence de sociétés de gestion collective, qui aurait pu influencer la Cour quant à l'application de ce principe, n'a pas été retenue (D'Agostino 2008). On peut aussi penser que, en l'absence d'un mécanisme statutaire de licence obligatoire (Malone 2004), la présence d'entreprises spécialisées dans l'émission de licences musicales ne constitue pas un passage obligé pour les « appropriationnistes ».

Il faut considérer les critères qui précèdent comme des indicateurs dont la combinaison pourrait mener à une éventuelle clémence des tribunaux (Gervais et Judge 2006, 83-89). À ces critères, il faut en ajouter un dernier, lequel doit pointer le plus possible vers le haut. Cette exigence, qui n'est pas spécifiquement isolée dans la décision *CCH*, est celle de la transformation de l'œuvre. Ce critère est dérivé de celui relevant de l'ampleur de l'utilisation et il réfère, dans une perspective plus large, à la notion d'originalité. Bien qu'elle puisse rappeler sous certains aspects celles où sont puisés les extraits, la nouvelle œuvre doit s'en distancier le plus possible. Tel qu'indiqué plus haut, il demeure essentiel que la nouvelle composition ne soit pas une nouvelle version de la première. Pour les musiques qui font usage de citation sans véritable but critique ou parodique, ce critère consiste à exiger beaucoup de transformation. Dans ces cas, les emprunts doivent être anecdotiques et ne pas constituer l'essence de la pièce, tels un refrain, un couplet ou une séquence identifiable qui serait répétée. C'est l'originalité de la nou-

velle pièce qui devient alors l'enjeu<sup>44</sup> et, en présence d'une appropriation « non critique », l'exigence d'originalité est élevée. Ces compositeurs doivent créer une œuvre radicalement différente de celle d'où ils tirent des extraits, une œuvre qui ne portera pas à confusion. Ce principe est d'ailleurs affirmé dans l'affaire *2 Live Crew*: plus on transforme, moins les autres critères importent<sup>45</sup>, un argument se rattachant à celui, de nature plus générale, qui affirme que le droit d'auteur ne doit pas être un frein à la création.

L'exigence de transformation provient aussi de la leçon à tirer des procès de Jeff Koons. L'affaire *Rogers c. Koons* démontre qu'un créateur qui se déclare critique et que ses pairs reconnaissent comme tel ne bénéficie pas d'office d'une licence générale de création<sup>46</sup>. Bien qu'elle génère une importante exégèse, une « appropriatrice » comme Sherrie Levine nage assurément en eaux troubles. Dans l'affaire *Blanch c. Koons*, c'est le haut degré de transformation qui a disculpé Koons. Un effort de transformation et d'originalité est donc requis et les décisions mettant aux prises Jeff Koons peuvent se réconcilier autour de cette idée. En somme, ce sont les usages considérés comme paresseux ou parasitaires qui seront sanctionnés<sup>47</sup>. Ce critère de transformation reprend, pour l'essentiel, un argument proposé dans l'affaire *Avanti*:

Cela signifie que si un créateur produit une authentique parodie créant ainsi une *œuvre nouvelle* qui pastiche ou ridiculise une autre œuvre ou qui prend appui sur une autre œuvre pour se moquer ou critiquer un événement social ou politique [...] il n'y aura pas lieu à violation des droits d'auteur. À mon sens, deux critères sont rencontrés: la finalité de l'emprunt à l'autre œuvre et l'*originalité* de l'œuvre nouvelle. On peut discuter de la situation du « Target parody » [« parodie cible »] ou celle du « Weapon parody » [« parodie comme arme »] mais la véritable question est et demeure la suivante: Quelle est l'œuvre produite? [...] La parodie ne doit pas être un paravent pour éviter le travail intellectuel et bénéficier de la renommée de l'œuvre parodiée<sup>48</sup>. (*Productions Avanti Ciné Vidéo inc. c. Favreau* 1999, 1954)

De ce qui précède, il faut conclure que l'appropriation d'une œuvre d'autrui ne sera prosaïque qu'après l'application des faits en cause aux multiples critères évoqués ci-haut. Ainsi, l'interdiction d'approprier n'est pas aussi draconienne qu'on pourrait le croire; le droit d'auteur ne manque pas de modernité et il

accompagne un pan important de la redéfinition des pratiques artistiques<sup>49</sup>.

### 3.3 LA QUESTION DU DROIT MORAL

En plus de sa composante économique, laquelle recouvre le droit d'autoriser les utilisations de l'œuvre, le droit d'auteur comporte également des attributs regroupés sous l'appellation du droit moral. Ce droit est davantage étendu lorsque l'on adopte une conception continentale du droit d'auteur, selon laquelle l'œuvre est une extension de la personne de l'auteur. Au Canada, la loi reprend le minimum de ce que prévoit la Convention de Berne<sup>50</sup> et ce droit se résume à deux composantes: le droit de revendiquer la création de l'œuvre et le respect de l'intégrité de celle-ci. Ces prérogatives peuvent-elles limiter la pratique de l'appropriation?

Le droit de revendiquer la création de l'œuvre est prévu à l'article 14.1(1) de la *Loi sur le droit d'auteur*<sup>51</sup>. Tout auteur a le droit de voir son nom associé à son œuvre. Cette règle s'applique à l'utilisation d'une partie importante d'une œuvre et il est vraisemblable de prétendre que l'utilisation d'une partie non importante d'une œuvre puisse faire l'économie de cette exigence. Un kleptomane devrait par contre être tenu, par souci éthique, d'indiquer la provenance de toutes ses sources. Ce droit de revendiquer la création se trouve affecté par l'appropriation dans les situations où les sources ne sont pas indiquées, hormis les cas où, tel que le prévoit l'article 14.1(1), on ne peut honorer cette obligation « compte tenu des usages raisonnables ». Il semble néanmoins que dans tous les cas de musique sur disque, le livret qui accompagne quasi systématiquement les publications, permet de satisfaire l'exigence. D'ailleurs, celle-ci est d'autant plus réelle que l'article 29.2 de la *Loi sur le droit d'auteur* – lequel prévoit l'exception aux fins de critique – mentionne l'obligation de faire état de la source et de certains renseignements qui y figurent<sup>52</sup>. Ces « renseignements »<sup>53</sup> sont des composantes du droit moral d'attribution dont profitent tous les titulaires initiaux de droit, artistes-interprètes, producteurs et radiodiffuseurs inclus. L'exigence juridique se couple à une visée éthique, soit celle de souligner le fait que les matériaux utilisés ne sont pas des textures ordinaires ou des outils traditionnels de création, mais des œuvres créées par d'autres auteurs. De la sorte, le compositeur identifie ses matériaux et met au clair son propre réseau de filiation et d'inspiration. Certes, la divulgation peut attirer l'attention des titulaires sur

<sup>46</sup> Dans *Rogers c. Koons* le tribunal déclare d'ailleurs ceci: "If an infringement of copyrightable expression could be justified as fair use solely on the basis of the infringer's claim to a higher or different artistic use—without insuring public awareness of the original work—there would be no practicable boundary to the fair use defense. Koons' claim that his infringement of Rogers' work is fair use solely because he is acting within an artistic tradition of commenting upon the commonplace thus cannot be accepted" (*Rogers c. Koons*).

<sup>47</sup> Il semble qu'un juge de première instance sera influencé par la question de la paresse et du parasitage, même si cela ne transparaît pas dans sa décision. Voir par exemple *Lambert c. Wardair Canada Inc.*, 1990, 877.

<sup>48</sup> C'est moi qui mets en italique.

<sup>49</sup> Dans les années 1990, dans la foulée du jugement *Rogers c. Koons*, on a critiqué le droit d'auteur pour sa vision restrictive de la création. Par exemple: "The legal system cannot generate respect for copyright law by simply resisting, redefining or ignoring changes in the function of art. Copyright law must be responsive to the broader context of these challenges" (Bowrey 1994, 287).

<sup>50</sup> *Convention de Berne*, art. 6<sup>bis</sup> (1): « Indépendamment des droits patrimoniaux d'auteur, et même après la cession desdits droits, l'auteur conserve le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre et de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de cette œuvre ou à toute autre atteinte à la même œuvre, préjudiciables à son honneur ou à sa réputation ».

<sup>51</sup> L.D.A., art. 14.1(1): « L'auteur d'une œuvre a le droit, sous réserve de l'article 28.2, à l'intégrité de l'œuvre et, à l'égard de tout acte mentionné à l'article 3, le droit, compte

l'emprunt, mais la transparence de la démarche aide assurément à se disculper.

L'autre composante du droit moral, le droit à l'intégrité de l'œuvre, est nécessairement mise en cause par l'appropriation, puisqu'une portion de l'œuvre d'origine est placée dans une nouvelle œuvre. La portée de ce droit est spécifiée à l'article 28.2(1) : « Il n'y a violation du droit à l'intégrité que si l'œuvre est, d'une manière préjudiciable à l'honneur ou à la réputation de l'auteur, déformée, mutilée ou autrement modifiée, ou utilisée en liaison avec un produit, une cause, un service ou une institution ». L'affaire *Snow* (*Snow c. Eaton Center Ltd.* 1982) constitue une des rares décisions portant sur la notion d'intégrité de l'œuvre. Les faits de cette cause se résument à ceci : Michael Snow se rend compte lors de la période des Fêtes que sa sculpture *Flight Stop*, représentant 60 oies sauvages suspendues au plafond d'un centre commercial, a été transformée. Les propriétaires de l'œuvre ont en effet jugé opportun d'orner chacune des oies d'un ruban rouge. Saisie de l'affaire, la Cour a ordonné le retrait des rubans, estimant que le centre commercial portait atteinte à l'intégrité de l'œuvre ainsi qu'à l'honneur et à la réputation de l'artiste. Dans les cas d'œuvres musicales qui sont modifiées sans le consentement de l'auteur, il faut, suivant l'article 28.2(1), faire la preuve d'un préjudice à l'honneur ou à la réputation de l'auteur et non la preuve d'un préjudice économique (*Prise de parole inc. c. Guérin, éditeur ltée* 1995). Par contre, dans la mesure où le droit reconnaît la parodie – laquelle implique la modification d'une œuvre – on peut déduire que la portion du droit moral liée au respect de l'intégrité de l'œuvre a une portée limitée.

Cela dit, en dépit de décisions ponctuelles favorables, le droit moral ne se pose pas comme un obstacle insurmontable à l'appropriation. Ce droit, théoriquement de nature à tempérer les élans « appropriationnistes », s'avère d'une efficacité relative dans le contexte canadien. Dans l'architecture du droit d'auteur, le droit moral ne fait pas partie des droits dits économiques, comme le droit de reproduction ou le droit de communication. De même, le droit moral ne semble pas constituer un indicateur pour déterminer le caractère équitable d'une utilisation. L'arrêt de principe sur la question, l'affaire *CCH*, ne discute en aucun endroit de cette notion, pourtant inscrite au cœur même de la loi<sup>54</sup>. De plus, dans la décision *Théberge*, la Cour suprême propose une lecture plutôt frileuse du droit moral : concédant que les droits moraux « consacrent une conception

plus noble et moins mercantile du lien entre un artiste et son œuvre » (*Théberge*, par. 15; *Morang and Co. c. LeSueur* 1911), la Cour minimise la portée du droit moral en concluant que selon les faits en cause, « l'intimé tente de faire valoir un droit moral sous le couvert d'un droit économique » (*Théberge*, par. 74). Le raisonnement dans *Théberge*, au terme duquel le droit moral se trouve minorisé face aux droits économiques, découle du constat d'une « compartimentation rigide » entre les deux droits<sup>55</sup>.

L'opinion de certains juristes à l'égard du droit moral est également révélatrice d'une position plutôt hésitante face à ce bénéfice. En commentant la Joconde revisitée par Marcel Duchamp dont il a été fait mention plus haut, le professeur David Vaver souligne que l'intégrité de l'œuvre de Léonard de Vinci tout comme celle de l'artiste demeure intacte malgré l'ajout d'une moustache et d'une barbiçette. Plus encore, Vaver prétend que cette parodie de Duchamp enrichit notre compréhension de l'art (Vaver 1997, 91-92). La prise en compte du droit moral dans l'équation menant à déterminer l'utilisation équitable demeure ultimement une question qui révèle la sensibilité du juge et on peut, en dépit de la tendance observée, concevoir qu'un magistrat, estimant l'importance du droit moral, se montre réticent à avaliser une appropriation.

#### 4. CONCLUSION

L'appropriation représente une pratique bien implantée dans la production d'œuvres musicales et ce fait doit être pris en considération lorsque vient le temps de juger de la légalité d'un emprunt. On peut aussi penser qu'une tolérance à l'appropriation est conforme à l'orientation du droit d'auteur canadien, surtout depuis les affaires *Théberge* et *CCH*. Une réconciliation entre ces pratiques artistiques et le droit d'auteur est donc pensable. Cependant, la souplesse canadienne n'est pas une porte grande ouverte au libre accès et des juges pourraient s'estimer en droit de contenir les « appropriationnistes » intempérants. Pour ce faire, les tribunaux doivent contextualiser les jugements récents de la Cour suprême et donner au droit à l'intégrité de l'œuvre une plus grande consistance. Cela étant, une préoccupation éthique devrait guider les « appropriationnistes » de toutes tendances : que le droit cautionne une forme de kleptomanie créative ne doit pas faire obstacle à l'exigence de nommer la source de ses emprunts et, ce faisant, de respecter le droit moral d'attribution.

tenu des usages raisonnables, d'en revendiquer, même sous pseudonyme, la création, ainsi que le droit à l'anonymat ».

<sup>52</sup> L'article 29.2 L.D.A. indique ceci : « L'utilisation équitable d'une œuvre ou de tout autre objet du droit d'auteur pour la communication des nouvelles ne constitue pas une violation du droit d'auteur à la condition que soient mentionnés : a) d'une part, la source; b) d'autre part, si ces renseignements figurent dans la source : (i) dans le cas d'une œuvre, le nom de l'auteur, (ii) dans le cas d'une prestation, le nom de l'artiste-interprète, (iii) dans le cas d'un enregistrement sonore, le nom du producteur, (iv) dans le cas d'un signal de communication, le nom du radiodiffuseur ».

<sup>53</sup> On peut à juste titre s'étonner du vocable choisi par le législateur, puisqu'il s'agit de droits moraux.

<sup>54</sup> Même si les faits de cette affaire ne concernent pas le droit moral, il semble que la Cour aurait pu, malgré tout, indiquer comment le droit moral s'insère dans la détermination du caractère équitable d'une utilisation.

<sup>55</sup> « L'existence dans la Loi de régimes distincts couvrant les droits économiques, d'une part, et les droits moraux, d'autre part, dénote l'intention d'établir une distinction et une séparation claires » (*Théberge* par. 59). La Cour cite ensuite Ysolde Gendreau (Gendreau 2004, 171).

Comme pour tant d'autres questions juridiques, l'appropriation musicale est, en définitive, une question de degrés. Pour citer Paracelse, médecin du XVI<sup>e</sup> siècle, « c'est la dose qui fait le poison ». Ainsi, une première catégorie de compositeurs kleptomanes peut avoir la conscience relativement tranquille, dans la mesure où ses adeptes franchissent successivement la porte d'entrée de la critique et celle de la transformation. En revanche, les compositeurs qui font usage de citation et dont les œuvres souffrent d'un manque d'originalité doivent demeurer vigilants, voire cultiver la paranoïa. ◀

## RÉFÉRENCES

### LOIS :

*Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques du 9 septembre 1886*. Complétée à Paris le 4 mai 1896, révisée à Berlin le 13 novembre 1908, complétée à Berne le 20 mars 1914 et révisée à Rome le 2 juin 1928, à Bruxelles le 26 juin 1948, à Stockholm le 14 juillet 1967 et à Paris le 24 juillet 1971 et modifiée le 28 septembre 1979. Voir en ligne : [http://www.wipo.int/treaties/fr/ip/berne/trtdocs\\_wo001.html](http://www.wipo.int/treaties/fr/ip/berne/trtdocs_wo001.html), consulté le 1<sup>er</sup> février 2010.

*Loi sur le droit d'auteur*, L.R.C. (1985), c. C-42. Voir en ligne : <http://lois.justice.gc.ca/fr/C-42/index.html>, consulté le 1<sup>er</sup> février 2010.

### JURISPRUDENCE :

[La majorité des jugements canadiens cités sont accessibles sur le site <http://www.canlii.org/fr/index.php>, consulté le 1<sup>er</sup> février 2010]

*BCAA c. Office and Professional Employees' Int.* (2001), 10 C.P.R. (4th) 423 (C.S.C.-B.).

*Bishop c. Stevens*, [1990] 2 R.C.S. 467.

*Blanch c. Koons*, 467 F.3d 244 (2nd Cir. 2006) 253.

*Bridgeport Music c. Dimension Films* 410 F.3d 792 (6th Cir. 2005).

*Campbell c. Acuff-Rose Music, Inc.* (1994), 510 U.S. 584.

*Canadian Performing Right Society Ltd. c. Canadian National Exhibition Association*, [1934] O.R. 610.

*Canwest v. Horizon*, 2008 BCSC 1609.

*CCH Canadienne Ltée c. Barreau du Haut-Canada*, 2004 CSC 13.

Commission du droit d'auteur, Titulaires de droits d'auteur introuvables, 2003-UO/TI-21, 29 mars 2004, p. 4.

*Galerie d'Art du Petit Champlain inc. c. Théberge*, 2002 CSC 34, par. 32 [ci-après citée *Théberge*].

*Grand Upright Music, Ltd. c. Warner Bros. Records Inc.*, 780 F.Supp. 182 (S.D.N.Y. 1991).

*Hawkes and Son (London), Ltd. c. Paramount Film Service Ltd.*, [1934] Ch. 593 (C.A.).

*Lambert c. Wardair Canada Inc.*, [1990] R.J.Q. 877.

*Michelin & Cie c. TCA-Canada*, [1997] 2 C.F. 306.

*Morang and Co. c. LeSueur* (1911), 45 R.C.S.95.

*Moreau c. St. Vincent*, [1950] R.C. de l'É. 198, p. 203.

*Performing Right Society, Ltd. v. Hammond's Bradford Brewery Co.*, [1934] 1 Ch. 121, p. 127.

*Prise de parole inc. c. Guérin, éditeur ltée* (1995), 66 C.P.R. (3d) 257 (C.F.P.I.), confirmé par (1996), 73 C.P.R. (3d) 557 (C.A.F.).

*Productions Avanti Ciné Vidéo inc. c. Favreau*, [1999] R.J.Q. 1954.

*Rogers c. Koons*, 960 F.2d 301 (2d Cir. 1992).

*Snow c. Eaton Center Ltd.* (1982), 70 C.P.R. (2d) 105 (H.C.J. Ont.).

*Zamacoïs c. Douville*, [1944] R.C. de l'É. 208, par. 101.

### OUVRAGES ET ARTICLES :

BÉTHUNE, Christian (2003). *Le Rap. Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement.

BOSSEUR, Jean-Yves (1993). *John Cage*, Paris, Minerve.

BOWREY, Kathy (1994). "Copyright, the Paternity of Artistic Works, and the Challenge Posed by Postmodern Artists", *Intellectual Property Journal*, Vol. 8, p. 285-317.

BUSKIRK, Martha (1994). "Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler and Fred Wilson", *October*, Vol. 70, Autumn, p. 98-112.

- BUSKIRK, Martha (1992). "Appropriation Under the Gun", *Art in America*, Vol. 80, N° 6, juin, p. 37-40.
- CAUQUELIN, Anne (2001). *L'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Que sais-je? ».
- CLAIR, Jean (dir.) (1979). *Marcel Duchamp: tradition de la rupture ou rupture de la tradition*, Paris, Union générale d'édition.
- D'AGOSTINO, Giuseppina (2008). "Healing Fair Dealing? A Comparative Copyright Analysis of Canada's Fair Dealing to U.K. Fair Dealing and U.S. Fair Use", *Revue de droit de McGill*, Vol. 53, p. 309-363.
- DEMERS, Joanna (2006). *Steal this Music: How Intellectual Property Law Affects Musical Creativity*, Athens, University of Georgia Press.
- DES ROSIERS, Brigitte (2004). « Les chants de l'oubli. La pratique du chant traditionnel à l'île Rodrigues (République de Maurice). Exemple d'autonomie sociale et culturelle d'une musique créole », thèse de doctorat, Université de Montréal.
- DOMAT, Jean (1828). *Les lois civiles dans leur ordre naturel* in Joseph REMY, *Œuvres complètes de Jean Domat*, tome I, Paris, Firmin Didot Père et Fils.
- DUCHAMP, Marcel (1977). *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Pierre Belfond.
- EDELMAN, Bernard (2004). *Le sacre de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil.
- EL KHOURY, Pierre (2007). *Le Fair Use et le Fair Dealing. Étude de droit comparé*, Montréal, Thémis.
- ESCAL, Françoise (1984). *Le compositeur et ses modèles*, Paris, Presses universitaires de France.
- FOUSNAQUER, Jacques-Emmanuel, Claude GLAYMAN et Christian LEBLÉ (1992). *Musiciens de notre temps: depuis 1945*, Paris, Plume.
- FRANCBLIN, Catherine (1991). « Sherrie Levine: l'âge d'or de la reproduction », *Art Press*, vol. 156, p. 33-37.
- FRUEHWALD, E. Scott (1994). "The Parody Fair Use Defense After Campbell", *Columbia Journal of Law & The Arts*, Vol. 18, p. 103-153.
- GENDREAU, Ysolde (2004). "Moral Rights", Gordon F. HENDERSON (dir.), *Copyright and Confidential Information Law of Canada*, Scarborough, Carswell.
- GERVAIS Daniel et Elizabeth F. JUDGE (2006). *Droit de la propriété intellectuelle*, Cowansville, Éditions Yvon Blais.
- GOEHR, Lydia (2007). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, New York, Oxford University Press. Édition révisée.
- GREENBERG, Lynne A. (1992). "The Art of Appropriation: Puppies, Piracy and Post-Modernism", *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, Vol. 11, N° 1, p. 1-33.
- HEADLAM, Dave (1995). "Does the Song Remain the Same? Questions of Authorship and Identification in the Music of Led Zeppelin", Elizabeth West MARVIN et Richard HERMANN (dir.), *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, Rochester, University of Rochester Press.
- HEBDIGE, Dick (1987). *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, New York, Routledge.
- JANG, Young-Girl (2001). *L'objet duchampien*, Paris, L'Harmattan.
- (1998). *John Cage : Revue d'esthétique*, nos 13-14-15, Paris, Éditions Privat.
- KAPLICER, Brett I. (2000). "Rap Music and De Minimis Copying: Applying the Ringgold and Sandoval Approach to Digital Samples", *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, Vol. 18, p. 227-255.
- LOCKE, John (1690). *Traité du gouvernement civil*, Les classiques des sciences sociales. Disponible en ligne : [http://classiques.uqac.ca/classiques/locke\\_john/traite\\_du\\_gouvernement/traite\\_du\\_gouv\\_civil.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/locke_john/traite_du_gouvernement/traite_du_gouv_civil.pdf), par. 27, consulté le 24 février 2009.
- LUCAS André et Henri-Jacques LUCAS (2001). *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Paris, Litec. Deuxième édition.
- LUCAS, André (1999). « L'exception de citation » dans Association littéraire et artistique internationale, *Les frontières du droit d'auteur: ses limites et exception*, Cambridge, Australian Copyright Council.
- MALONE, Julian (2004). « L'échantillonnage numérique d'enregistrements sonores et le

- droit d'auteur au Canada », *Cahiers de propriété intellectuelle*, vol. 16, n° 2, p. 343-361.
- MASSIN Brigitte et Jean MASSIN (1995). *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard.
- MAUREL-INDART, Hélène (1999). *Du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MAYRAND, Albert (1994). *Dictionnaire de maximes et locutions latines utilisées en droit*, Cowansville, Éditions Yvon Blais. Troisième édition.
- MERRIAM, Allan P. (1964). *The Anthropology of Music*, Evanston, Illinois, NorthWestern University Press.
- MORRIS, Gay (1981). "When Artists Use Photographs: Is It Fair Use, Legitimate Transformation or Rip-off?", *ARTnews*, Vol. 80, N° 1, p. 102-106.
- MUTHESIUS, Angelika et al. (dir.) (1992). *Jeff Koons*, Cologne, Benedikt Taschen.
- NEGATIVLAND (2000). *Fair Use, The Story of the Letter U and the Numeral 2*, Concord, Seeland.
- NORMAND, Sylvio (2000). « Le droit civil canadien de Pierre-Basile Mignault ou la confection d'un palimpseste », Nicholas KASIRER (dir.), *Le faux en droit privé*, Montréal, Thémis.
- NYMAN, Micheal (2005). *Experimental Music: Cage and beyond*, Paris, Allia.
- OSWALD, John (2000). *Plunderphonics 69/96*, Olympia, Seeland.
- OSWALD, John (1985). "Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative". Disponible en ligne : <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>, consulté le 24 février 2009.
- PARIS, Thomas (2002). *Le droit d'auteur: l'idéologie et le système*, Paris, Presses universitaires de France.
- PATAULT Anne-Marie (2003). « Propriété », Denis ALLAND et Stéphane RIALS (dir.), *Dictionnaire de la culture juridique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- POSTEL, Jacques (1998). *Dictionnaire de psychiatrie et de psychopathologie clinique*, Paris, Larousse.
- ROGOW, Bruce (1996). "The Art of Making Law from Other People's Art", *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, Vol. 14, p. 127-137.
- ROSE, Mark (1993). *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Cambridge, Harvard University Press.
- ROSEN, Ronald S. (2008). *Music and copyright*, New York, Oxford University Press.
- SANDERSON, Paul (2008). *Musicians and the Law in Canada*, Scarborough, Carswell. Troisième édition.
- SEARCH, Patricia (1999). "Electronic Art and the Law: Intellectual Property Rights in Cyberspace", *Leonardo*, Vol. 32, N° 3, p. 191-195.
- SHUMACHER, Thomas G. (1995). "This is a sampling sport': Digital Sampling, Rap Music and the Law in Cultural Production", *Media, Culture and Society*, Vol. 17, p. 253-273.
- SHUSTER, Todd H. (1994). « L'affaire Campbell c. Acuff-Rose Music, Inc. et la défense du Fair Use », *Cahiers de propriété intellectuelle*, vol. 7, n° 2, p. 287-301.
- STROWEL, Alain (1993). *Droit d'auteur et Copyright: divergences et convergences*, Bruxelles, Bruylant.
- TAMARO, Normand (2006). *Loi sur le droit d'auteur: texte annoté*, Scarborough, Carswell. Septième édition.
- THÉBERGE, Paul (2004). "Technology, Creative Practice and Copyright", Simon FRITH et Lee MARSHALL (dir.), *Music and Copyright*, New York, Routledge. Deuxième édition.
- TOYNBEE, Jason (2006). "Copyright, the Work and Phonographic Orality in Music", *Social & Legal Studies*, Vol. 15, N° 1, p. 77-97.
- TROPER, Michel (2003). « Interprétation », Denis ALLAND et Stéphane RIALS (dir.), *Dictionnaire de la culture juridique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- VAVER, David (1997). *Intellectual Property Law: Copyright, Patents, Trademarks*, Concord, Irwin Law.
- WATT, Andrew (2002). "Parody and Post-Modernism: The Story of Negativland", *Columbia Journal of Law & The Arts*, Vol. 25, N° 2/3, p. 171-195.