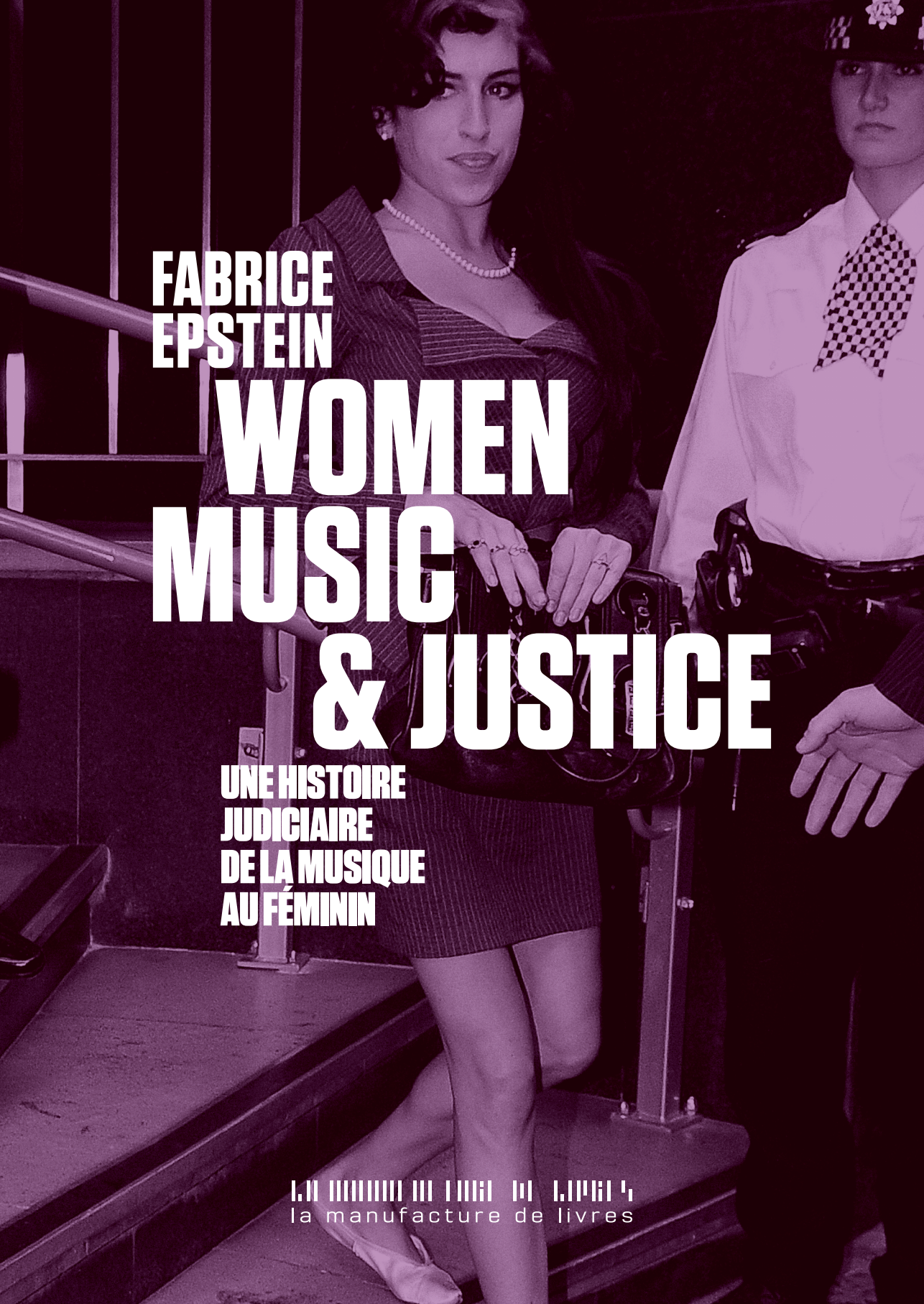

FABRICE EPSTEIN

WOMEN MUSIC & JUSTICE

UNE HISTOIRE JUDICIAIRE DE LA MUSIQUE AU FÉMININ

la manufacture de livres



Fabrice Epstein est avocat au Barreau de Paris depuis 2007. Il a fondé le cabinet Saul, boutique indépendante de droit des affaires. Depuis 2020, il est chroniqueur pour le magazine “Rock&Folk”, animant la rubrique “Et justice pour tous”. Ancien élève de l’ESSEC, il y enseigne l’éloquence. Il a publié en 2021 à la Manufacture de Livres, “Rock’n’Roll Justice, une histoire judiciaire du rock” et en 2023 “Black Music Justice”.

Crédits photographiques :
Couverture : © WENN Rights Ltd / Alamy Stock Photo
Auteur : © Pascal Ito
Rabat de quatrième : © Gabriel Bouys / AFP

FABRICE
EPSTEIN

WOMEN MUSIC & JUSTICE

UNE HISTOIRE JUDICIAIRE DE LA MUSIQUE AU FÉMININ

la manufacture de livres

Pour Hannah Epstein,
so easy to look at, so hard to define.

« [...] et là où il n'y a pas d'hommes,
efforce-toi d'en être un. »
Le Talmud

« La dispute est d'un grand secours,
Sans elle, on dormirait toujours. »
Jean de La Fontaine

INTRODUCTION

Une femme chante. Sa voix se dévoile, puis son visage, enfin un nom. Un disque paraît, suivi d'un autre. Et tout, peu à peu, lui échappe par morceaux. La chanson appartient à quelqu'un, l'enregistrement, à quelqu'un d'autre, le nom devient une marque, le visage, une image exploitable, la voix, un actif. Ce qu'elle dit lui est reproché. Ce qu'elle gagne est géré par un tiers. Ce qu'elle subit doit être prouvé. Autour d'elle apparaissent un producteur, un manager, un label, un éditeur, parfois un mari, un père, un comptable, un avocat, un procureur, un journaliste. Elle est dépossédée et chacun détient quelque chose d'elle : un contrat, un master, une photographie, une procuration, une part de *royalties*, une plainte, une manchette, le pouvoir de signer ou celui de dire non. Alors, que lui appartient-il encore ?

Pour autant, ce livre fait-il le récit inéluctable d'une dépossession ? Après *Rock'n'roll Justice* et *Black Music Justice*, une nouvelle question méritait d'être posée. Les femmes musiciennes connaissent-elles, devant les tribunaux, un sort différent des hommes ? À première vue, pas vraiment. Elles plagient et sont plagiées, signent de mauvais contrats, font faillite, fraudent parfois le fisc, héritent, divorcent, attaquent et se défendent. Elles se disputent des droits d'auteur, de l'argent, des marques, quelques secondes de musique. Les

mêmes textes s'appliquent à tous, les juges ne les lisent pas autrement. Et pourtant, les dossiers finissent par dessiner autre chose. La carrière d'une chanteuse est aussi une histoire de corps, de visage, d'âge, de désir, de réputation et d'autorité. La différence ne se cache pas dans la loi. Elle se niche dans ceux qui se tiennent autour d'elle, et ce sont presque toujours des hommes. Un producteur devient parfois mari. Un mari gère les comptes. Un mentor estime que la carrière qu'il a contribué à lancer lui appartient un peu. Un père protège sa fille jusqu'au jour où la loi l'autorise à décider à sa place.

Le 23 juin 2021, à Los Angeles, une femme de 39 ans souhaite prendre la parole. Elle n'est pas dans la salle, mais suspendue au fil de son téléphone. Depuis treize ans, un tribunal décide de son sort et régente sa vie : argent, soins, déplacements, avocats. Tout y passe. Elle parle vingt-trois minutes devant la juge Brenda Penny. C'est la première fois que le public l'entend dans le dossier qui porte son nom. Trois semaines plus tard, on l'autorise enfin à choisir son conseil. Britney Spears, puisque c'est d'elle qu'il s'agit, a vendu des millions de disques. Pendant treize ans, on lui ôte le droit de dire non.

Une telle histoire pousse à conclure vite. Les dossiers l'interdisent. Dolly Parton sait défendre ses intérêts. Shakira répond de ses impôts. Lil' Kim ment devant un grand jury et connaît la prison. Courtney Love attaque et se fait attaquer. Certaines gagnent, d'autres perdent ; quelques-unes commettent des infractions ; certaines ne parviennent pas à prouver ce qu'elles racontent. Ce livre ne transforme pas toutes les femmes en victimes, ni tous les hommes en prédateurs.

Mais bien souvent, les musiciennes sont sous emprise. Le droit compte les points. Par-delà bien et mal, il qualifie, distingue, demande une preuve, un délai de prescription et interprète les mots d'un contrat. Une injustice morale n'est pas toujours une infraction. Une accusation terrible pas forcément démontrable. À l'inverse, l'absence de condamnation ne signifie pas nécessairement que rien ne s'est produit.

Ce que ces soixante affaires dessinent, c'est un tracé de frontières : entre l'emprunt et le vol, entre la personne et la marque, entre l'opinion et le délit, entre l'accusation et la preuve, entre la gestion et la prédation, entre la protection et le contrôle, entre ce qu'un pays chante et ce qu'il accepte d'entendre, entre le fait divers et la femme qu'il recouvre.

Ce livre est volontairement incomplet : soixante affaires, et mille laissées de côté. Il ne rejuge personne et ne prétend rien conclure. Je plaide, une fois encore, coupable.

Ce qui est sûr, c'est qu'ils sont là. Juchés sur leurs chevaux, ou leurs échasses, avec leurs robes aux trente-trois boutons. Ceux dont c'est le métier de gérer le chaos entre les hommes et les femmes. Les avocats, mais pas seulement. Ils sortent les contrats tandis que les procureurs ouvrent les dossiers et les journaux tirent les photographies. Soudain tout le monde détient un morceau de ces artistes. Sauf celles qui chantent. Alors, « il restera de toi ce que tu as donné » ?

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION ..... p. 004

LA CHANSON DES AUTRES ..... p. 010

1. LaVern Baker : “Tweedlee Dee” ou le droit de copier ..... p. 012
2. Sylvia Robinson, mère du hip-hop ..... p. 016
3. Madonna : tout, dans “Vogue”, vient d’ailleurs ..... p. 020
4. Miley Cyrus contre Flourgon : “We Run Things, Things Don’t Run We” ..... p. 026
5. Lana Del Rey contre Radiohead, ou le plagiaire plagié ..... p. 030
6. Adele contre Ahmet Kaya et Toninho Geraes : la mémoire contre l’oubli ..... p. 034
7. Tracy Chapman contre Nicki Minaj : “Sorry is all that you can’t say” ..... p. 040

LE NOM, LE VISAGE, LA VOIX ..... p. 044

8. Pink : quatre lettres et un point d’exclamation ..... p. 046
9. Beyoncé : ce que la reine aurait pris ..... p. 050
10. Lady Gaga contre ORLAN : née ainsi, ou fabriquée ? ..... p. 056
11. Rihanna contre Topshop : le tee-shirt et l’industrie ..... p. 062
12. Rihanna : pièce à conviction ..... p. 066
13. Bette Midler contre Ford : une voix est un visage ..... p. 070
14. Martha Wash : la voix sans le corps ..... p. 074

CELLES QUI NE SE TAISENT PAS ..... p. 078

15. Billie Holiday : “Strange Fruit” et le bureau des stupéfiants ..... p. 080
16. Les petites chéries du FBI : un harem de papier ..... p. 084
17. Joan Baez : ne pas payer, se laisser arrêter ..... p. 088
18. Buffy Sainte-Marie : le silence et la preuve ..... p. 092
19. Sinéad O’Connor : le vrai ennemi ..... p. 096
20. The Chicks : pas prêtes à faire la paix ..... p. 100
21. Janet Jackson : neuf seizièmes de seconde ..... p. 104
22. Le ministère public moscovite contre les Pussy Riot ..... p. 108

LA PAROLE ET LA PREUVE ..... p. 114

23. Taylor Swift contre David Mueller : 1 dollar ..... p. 116
24. Robert Sylvester Kelly : Call me Daddy! ..... p. 120
25. Sean Combs : ce que le procès ne juge pas ..... p. 124
26. Kesha contre Dr. Luke : neuf ans pour une nuit que la justice ne racontera pas ..... p. 128
27. Contre Marilyn Manson : trois procès, quatre ans d’enquête, pas un verdict ..... p. 134
28. Julia Misley contre Steven Tyler : qui garde les gardiens ? ..... p. 140

L’ARGENT DES AUTRES ..... p. 144

29. The Shirelles : “Will You Love Me Tomorrow ?” ..... p. 146
30. Clare Torry contre Pink Floyd : 30 livres pour “The Great Gig in the Sky” ..... p. 152
31. Janis Joplin : assurance sur la mort ..... p. 156

32. The Spice Girls contre Aprilia : girl power et vice caché ... p. 160
33. Leading Edge Events contre Dame Kiri Te Kanawa : peut-on rompre un contrat qui n'a jamais existé ? ... p. 164
34. Taylor Swift contre Scooter Braun : à qui appartient une chanson ? ... p. 168
35. Lauryn Hill : rendre des comptes ... p. 174
36. Shakira : cent soixante-trois jours ... p. 178
37. Courtney Love : twibel ... p. 182

CEUX QUI DÉCIDENT POUR ELLES ... p. 186
38. Doris Day contre Rosenthal : "Que Sera, Sera" ... p. 188
39. Ronnie Spector et Darlene Love contre Phil Spector : "Be My Baby" ... p. 194
40. Dolly Parton et Porter Wagoner : "I Will Always Love You", lettre de rupture ... p. 198
41. Mariah Carey : deux cages, un seul geôlier ... p. 202
42. Toni Braxton : un contrat léonin et deux faillites ... p. 206
43. Alanis Morissette : "Isn't it ironic?" ... p. 210
44. Britney Spears : vingt-trois minutes ... p. 214

UN AUTRE JOUR EN FRANCE ... p. 220
45. Jane Birkin : "Je t'aime... moi non plus", mis à l'index ... p. 222
46. Sheila contre les punks ... p. 226
47. Catherine Ringer contre les éditeurs de VHS : le nom sur la jaquette ... p. 230
48. Corine Marienneau contre Téléphone : Cendrillon a quarante ans ... p. 234
49. Ophélie Winter : "Dieu m'a donné la foi" ... p. 238
50. La Maison Gainsbourg : le sanctuaire et ses comptes ... p. 242

51. Aya Nakamura contre Les Natifs : « Y a pas moyen » ..... p. 246

FAITS DIVERS ..... p. 250

52. Nancy Spungen : la victime dont on a fait l'accusée ..... p. 252
53. Cathy Smith et la mort de John Belushi ..... p. 256
54. Yoko Ono contre Mark David Chapman : le nom qu'elle voudrait effacer ..... p. 260
55. Selena contre Yolanda Saldívar : "Como la Flor" ..... p. 264
56. Lil' Kim : "Don't snitch" ..... p. 268
57. La faillite de Dionne Warwick ..... p. 272
58. Amy Winehouse : l'alcool divin ..... p. 276
59. La mort de Dolores O'Riordan ..... p. 282
60. Megan Thee Stallion : le tir, les mèmes et le verdict ..... p. 286

ÉPILOGUE ..... p. 290

PLAYLIST ..... p. 292

CRÉDITS ..... p. 294

LA CHANSON DES AUTRES

La chanson des autres. C'est la matière première. En musique, Je est un autre. Le blues se transmet par imitation, le rock vit d'emprunts et le hip-hop a érigé la citation en méthode et en art. Personne ne compose à partir du néant. Adam lui-même sifflotait sans doute quelque chose en sortant du jardin d'Éden.

Le droit d'auteur, quant à lui, doit trancher une question que la musique, heureusement, ne (se) pose jamais : à quel moment une ressemblance devient-elle une (re)prise ? Pour le dire, les experts expertisent, les juges jugent et se déjugent au son d'un métronome, les musicologues facturent trop cher l'aveu qu'il n'existe que douze notes.

En 1955, la question ne se pose pas. LaVern Baker, chanteuse noire, interprète *Tweedlee Dee* ; Georgia Gibbs, chanteuse blanche, recopie le morceau

note pour note, arrangement pour arrangement. Son disque blanc se vend mieux que le disque noir. Parfaitement légal : à l'époque, le droit américain protège la mélodie et les paroles, non les arrangements. Baker écrit au Congrès pour demander qu'on les protège. Le Congrès ouvre une enquête sur le vol de chansons et n'en tire aucune loi. Ça a commencé comme ça...

Soixante-dix ans plus tard, la ligne bouge... encore. Avec la technique, d'abord, car le *sample* a ceci de fâcheux pour le voleur qu'il laisse une empreinte : quelques centièmes de seconde suffisent à nourrir un procès. Avec la géographie, ensuite, puisqu'une formule inventée à Kingston (*Wi run tings, tings nuh run wi*[1]) fait le tour de la Terre et revient au pays sous les traits de Miley Cyrus. Effet papillon musical. Avec la mémoire, enfin, quand le public turc reconnaît dans un refrain d'Adele celui d'Ahmet Kaya, chanteur kurde mort en exil à Paris. Aucun tribunal n'aura été saisi ; l'affaire quitte le droit d'auteur pour entrer dans l'histoire.

Nos héroïnes ont l'élégance de se tenir des deux côtés de la barre. Madonna emprunte aux *ballrooms* de Harlem une danse qu'elle n'a pas inventée, en fait *Vogue*, et c'est elle qu'on assigne pour vingt-trois centièmes de seconde de cuivres. Radiohead transige au sujet de *Creep*, puis retrouve la mémoire lorsque Lana Del Rey s'en approche dangereusement. Sylvia Robinson invente le disque de rap et se sert au passage dans le carnet de rimes d'un autre, qui ne sera jamais crédité.

Une seule dit non et se comporte en *gentlewoman*. *Sorry is all that you can't say*, chantait Tracy Chapman en 1988. Nicki Minaj sollicite l'autorisation de reprendre le refrain pour sa nouvelle chanson. Malgré les refus, elle force, et se trouve du mauvais côté de la bande. Il lui en coûtera 450 000 dollars. La chanson s'appelait *Sorry*.

1. Proverbe célèbre en créole jamaïcain qui signifie : « Nous contrôlons les choses, les choses ne nous contrôlent pas. »

1.
LAVERN BAKER
"TWEEDLEE DEE" OU LE DROIT DE COPIER



En 1955, le rock'n'roll n'a pas encore vraiment de nom, mais il connaît déjà ses premières injustices. Elles passent parfois par un geste parfaitement légal : prendre le disque d'un chanteur noir, le confier à un chanteur blanc, reproduire la chanson et son arrangement presque à l'identique, puis profiter d'un accès aux radios et au marché dont l'interprète original ne dispose pas.

LaVern Baker vient d'enregistrer pour Atlantic Records *Tweedlee Dee*, qui paraît à l'automne 1954 et s'installe dans les classements au début de 1955. La chanson est écrite par Winfield Scott. Baker n'en est donc pas l'autrice. Mais le disque porte son empreinte. Elle travaille notamment le rythme, suggère une couleur inspirée du traditionnel *Brazil*, cherche avec les musiciens la manière dont le morceau doit avancer. C'est cette interprétation qui fonctionne. *Tweedlee Dee* atteint la quatrième place du classement rhythm and blues et la quatorzième du classement pop. Pour une chanteuse noire enregistrant pour un label indépendant au milieu des années 1950, il s'agit d'un succès considérable.

Puis paraît une autre version. Georgia Gibbs est blanche, populaire et signée chez Mercury. Sa reprise de *Tweedlee Dee* ne se contente pas de reprendre la composition. C'est précisément ce que LaVern Baker lui reproche : l'arrangement, le rythme, les inflexions sont reproduits à l'identique. Mercury est allé jusqu'à réemployer les mêmes choristes et une partie des mêmes musiciens présents pour la séance d'Atlantic. Baker dira plus tard qu'elle ne reprochait pas à Gibbs d'avoir chanté la même chanson. Ce qu'elle ne supportait pas, c'était qu'on lui prenne son arrangement. Gibbs atteint la deuxième place du classement pop ; Mercury annonce un million d'exemplaires vendus. Atlantic estime de son côté que Baker en a vendu plus de cinq cent mille.

La pratique est alors courante. Les maisons de disques repèrent les morceaux qui fonctionnent dans les classements rhythm and blues et en produisent rapidement une version destinée au marché blanc. Ruth Brown, Etta James, Little Richard connaissent le même sort. Ahmet Ertegün, le

patron d'Atlantic, raconte que lorsqu'une radio doit choisir entre l'original noir et la reprise blanche, elle diffuse généralement la seconde. Georgia Gibbs se défendra plus tard en indiquant n'avoir pas eu la moindre maîtrise du procédé : à cette époque, les chanteurs ne choisissent ni leurs chansons, ni leurs arrangements. Surtout les Blancs...

Mais LaVern Baker ne se résigne pas. Elle tente de porter l'affaire sur le terrain judiciaire. Les sources ne gardent trace d'aucune instance formelle ; ce qui est certain, c'est qu'elle n'obtient rien. Le problème est simple : le droit d'auteur protège la chanson, beaucoup moins ce qui fait ici la valeur du disque de Baker. Elle n'est pas propriétaire de *Tweedlee Dee*. Quant à l'arrangement et à la manière d'interpréter la chanson, ils ne lui donnent pas, dans l'Amérique de 1955, le monopole qu'elle voudrait pouvoir opposer à ceux qui la copient. Baker ne conteste d'ailleurs pas le principe de la reprise. Elle conteste la duplication.

Elle décide alors de faire évoluer la loi. Le 26 février 1955, elle écrit au représentant démocrate du Michigan, Charles Diggs Jr. Elle accuse Georgia Gibbs mais également Vicki Young d'avoir reproduit son arrangement « note pour note ». Elle estime à 15 000 dollars les *royalties* qu'elle aurait perdues : les acheteurs trompés auraient acheté le disque de Gibbs, pensant se procurer celui de Baker. Sa revendication vise directement le Copyright Act de 1909 : puisqu'un arrangement musical peut constituer une part essentielle de la création d'un disque, pourquoi celui qui le reproduit pourrait-il s'en emparer sans autorisation ?

Diggs donne une suite politique à sa plainte. Il dépose le 30 mars 1955, à la Chambre des représentants, le projet H.R. 5366, destiné à mettre en place une commission fédérale chargée d'étudier la législation sur le copyright et sa révision. *Cash Box* titre en mai 1955 : « *LaVern Baker Complaint Brings Congressional Action* ». Une chanteuse de rhythm and blues vient de porter jusque devant le Congrès une question que l'industrie préfère considérer comme une pratique commerciale banale. Le texte ne procurera pourtant à Baker aucune protection effective contre Georgia Gibbs.

Deux ans plus tard, elle choisit une autre forme de justice. En janvier 1957, LaVern Baker part en tournée en Australie, au sein du Big Show de Lee Gordon, avec Bill Haley, Big Joe Turner, les Platters et Freddie Bell. Avant de prendre l'avion, elle souscrit une assurance vie de 125 000 dollars et désigne Georgia Gibbs comme bénéficiaire. Puis elle lui envoie la police accompagnée d'une lettre : si son avion s'écrase, explique-t-elle en substance, cette somme constituera au moins une compensation puisqu'elle ne pourra plus copier ses chansons et ses arrangements. L'histoire, longtemps racontée comme une légende du rock, est rapportée dès février 1957 dans *DownBeat*.

La plaisanterie dit ce que le droit de l'époque ne sait pas même marmonner. On peut posséder une composition, un enregistrement. Mais peut-on détenir cette zone située entre les deux : un rythme, une manière de placer une voix, une façon particulière de faire exister une chanson ?

LaVern Baker perd sa bataille mais aura été l'une des premières à formuler la question. Le temps ne lui a pas donné tort : les enregistrements sonores ne seront protégés par le copyright fédéral qu'à compter du 15 février 1972, et cette protection, aujourd'hui encore, ne s'étend pas à l'imitation. Une Georgia Gibbs de 2026 resterait donc licite.

2.
SYLVIA ROBINSON, MÈRE DU HIP-HOP



Sylvia Robinson en 1972.

Avant de prendre le titre de « mère du hip-hop », Sylvia Robinson avait eu au moins trois vies. Chanteuse de rhythm and blues dès les années 1950 : c'est sa voix que l'on entend sur *Love Is Strange*, mythique duo partagé avec Mickey Baker ; auteure et interprète du sulfureux *Pillow Talk* en 1973 ; et patronne de label, à deux reprises : d'abord All Platinum Records, qui sombre dans les difficultés financières, puis Sugar Hill Records, monté avec son mari Joe sur les décombres du premier. Un détail, dans cette première vie, mérite qu'on s'y arrête. *Love Is Strange*, le tube de 1956 qui la fait connaître, est déjà une histoire de paternités brouillées. Le morceau est attribué à Ethel Smith, épouse de Bo Diddley, alors que Diddley en revendique l'écriture ; le fameux riff de guitare vient de Jody Williams, dont le nom disparaît des crédits. Sylvia, quant à elle, soutiendra que les paroles ont été écrites par Mickey Baker et elle-même. Avant même d'inventer commercialement le rap, Sylvia Robinson avait donc appris une règle élémentaire de l'industrie musicale : entre celui qui crée, celui qui signe et celui qui touche, il peut y avoir plusieurs personnes.

Vingt-trois ans plus tard, le Bronx ne ressemble à rien de ce que l'industrie musicale connaît. Les immeubles brûlent, les disquaires ferment ; les DJ branchent leurs platines où ils peuvent et les maisons de disques regardent ailleurs. Pourtant, dans les rues, les gymnases et les *block parties*, une musique est en train de naître.

Sylvia Robinson a l'œil du commerce. Un soir de 1979, dans un club de Harlem, la cheffe d'entreprise en quête d'un nouveau souffle assiste à une scène qui la saisit : un homme parle en rythme sur un disque. La salle exulte. Là où les autres voient un spectacle, Sylvia entrevoit déjà une pochette, une distribution, un marché. Les pionniers du Bronx, eux, ne sont guère pressés d'enregistrer. Le rap se vit en direct, pas sur galette. Qu'à cela ne tienne : Robinson fabriquera son groupe.

Ce sont trois garçons du New Jersey, dont l'un travaille derrière le comptoir d'une pizzeria. Sylvia les réunit, les baptise The Sugarhill Gang, du nom

de son label, et les envoie au studio. Pour la musique, pas de *sample* au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Des musiciens rejouent le groove de *Good Times*, le tube que Chic vient de publier. La ligne de basse est reproduite, la machine tourne, les trois garçons rappent par-dessus. Le disque ne coûte presque rien à enregistrer.

En septembre 1979 paraît *Rapper's Delight*. Ce n'est pas le premier disque contenant du rap. Le Fatback Band a publié quelques mois plus tôt *King Tim III (Personality Jock)*. Mais c'est celui qui fait sauter les digues : premier morceau de hip-hop à entrer dans le Top 40 américain, succès international, des millions d'exemplaires vendus. Une musique née dans les fêtes du Bronx devient soudain une industrie. Et cet acte de naissance repose déjà sur deux emprunts.

Le premier ne tarde pas à se retourner contre Sugar Hill. Un soir, dans un club new-yorkais, Nile Rodgers entend un morceau qui s'ouvre sur une ligne de basse qu'il connaît parfaitement : avec Bernard Edwards, il l'a écrite pour *Good Times*. Les deux hommes menacent d'attaquer. Sugar Hill négocie. Rodgers et Edwards obtiennent finalement des crédits d'auteur sur *Rapper's Delight* ainsi qu'une part des *royalties*.

Le second emprunt n'aura pas cette chance. Ce sont les rimes. Dans le Bronx, on ne dépose pas ses textes. On les garde dans des cahiers d'écolier, écornés, tachés, passés de main en main. Personne n'imagine encore qu'un cahier de rimes puisse valoir davantage qu'un contrat. Big Bank Hank, le rappeur recruté à la pizzeria, s'occupe justement des Cold Crush Brothers, le groupe de Grandmaster Caz, *alias* Casanova Fly, l'un des MC pionniers du Bronx. Caz lui confie son cahier, persuadé que son ami lui ouvrira une porte. Hank y puise largement. Si largement qu'il rappe dans *Rapper's Delight* le propre nom de Caz : Casanova Fly. Dans le premier immense tube de l'histoire du rap, le nom de Grandmaster Caz résonne donc devant des millions d'auditeurs. Son nom, oui. Son crédit, non. Ni ses *royalties*. Pas même un dollar pour ces paroles. La scène est presque trop parfaite. Nile Rodgers et Bernard Edwards possédaient une chanson, un contrat, un éditeur : il leur a suffi de menacer le label pour que leur droit soit reconnu. Caz avait un cahier et la parole d'un ami. Le copyright se nourrit des preuves que l'on peut classer dans un dossier. Il est moins à l'aise avec les dettes connues de tous mais que personne n'a écrites.

Sylvia Robinson n'en reste pas là. Elle connaît désormais la recette. En 1983, l'orchestre de Sugar Hill recommence presque exactement ce qu'il a fait avec Chic : il rejoue la ligne de basse de *Cavern*, morceau d'un groupe new-yorkais confidentiel, Liquid Liquid. Le résultat s'appelle *White Lines (Don't Don't Do It)*, crédité à Melle Mel et Sylvia Robinson. Sur la pochette, le disque est signé « Grandmaster and Melle Mel », formule assez habile pour laisser croire au retour de Grandmaster Flash, qui a pourtant quitté le groupe. Cette fois, la victime possède un label. Il s'appelle 99 Records, petite structure dirigée par Ed Bahlman. Il attaque Sugar Hill. Et il gagne. Après

quinze mois de procédure, 99 Records obtient environ 660 000 dollars, frais compris, et le droit de figurer aux crédits. Sur le papier, la justice fonctionne. Dans la réalité, l'argent n'arrive pas. Sugar Hill se place sous la protection du chapitre 11 ; 99 Records, épuisé par les frais de justice, finit par fermer. Bahlman quitte le métier.

La suite ressemble à une plaisanterie écrite par un juriste particulièrement cruel : le 22 novembre 1985, Sugar Hill dépose son bilan, au lendemain d'une tentative de saisie de ses actifs par le fisc américain pour plus de 200 000 dollars de charges impayées. Le label qui avait fabriqué une industrie autour des droits d'autrui finit rattrapé par une créance que même lui ne peut ignorer : celle du fisc.

Restait encore quelque chose à prendre. Les noms. Des années plus tard, Joey Robinson Jr., le fils de Sylvia, se produit sous le nom de Master Gee, puis fait enregistrer les marques « Master Gee » et « Wonder Mike ». Problème : Master Gee et Wonder Mike existent déjà. Ce sont Guy O'Brien et Michael Wright, deux des trois hommes que sa mère a réunis en 1979 pour former le Sugarhill Gang. Les voilà donc contraints d'aller devant un juge pour obtenir le droit d'utiliser leurs propres noms de scène. Ils finiront par en récupérer l'usage ; la bataille autour du nom Sugarhill Gang durera encore. Cette histoire fera l'objet d'un documentaire dont le titre n'a besoin d'aucun commentaire : *I Want My Name Back*.

La disparition du label n'éteint pas les conflits. Les Funky 4+1, des membres des Furious Five et d'autres pionniers poursuivent pendant des décennies les ayants droit de Sugar Hill afin de récupérer crédits et *royalties*. En 2022, au terme d'un arbitrage engagé par Sha-Rock, première femme MC du hip-hop, ils annoncent enfin un accord leur attribuant des arriérés et le contrôle futur de leurs droits d'auteur. Près d'un demi-siècle après *Rapper's Delight*, les comptes n'étaient toujours pas tout à fait faits.

Grandmaster Caz, lui, est resté. Il a passé une partie de sa vie à raconter cette histoire. À bord des bus de Hush Tours, et aujourd'hui encore occasionnellement, il accompagne des visiteurs venus du monde entier à travers Harlem et le Bronx.

Il raconte la naissance du hip-hop ainsi que le sort de *Rapper's Delight*, ce disque où un autre homme prononce son nom avec ses mots. La chanson a fait le tour du monde. Ses paroles ont rapporté des fortunes. Son auteur invisible est devenu le guide touristique de sa propre histoire. Demeurer le narrateur d'une histoire dont on a été dépossédé, n'est-ce pas une forme de justice ?

3.
MADONNA
TOUT, DANS “VOGUE”, VIENT D’AILLEURS



1

990. Quand Madonna ordonne, le monde s'exécute. Exemple : *Vogue*. Ce n'est pas une chanson, mais un commandement. Tiens-toi droite. Tourne le visage. Sois Garbo, Dietrich ou Monroe. Devant la caméra de David Fincher, les icônes de l'âge d'or cessent d'être des êtres de chair pour se métamorphoser en silhouettes de lumière. Madonna ne chante pas la beauté, elle enseigne une manière d'exister mais surtout de prendre.

Tout, dans *Vogue*, vient d'ailleurs. Le voguing est né loin de Hollywood, dans les *ballrooms* de New York, où une jeunesse noire et latino, largement homosexuelle ou transgenre, souvent rejetée par la société, mime les mannequins des magazines. On défile, on s'affronte, on prend la lumière et, accessoirement, sa revanche. Madonna découvre cette culture à la fin des années 1980 et lui offre soudain une scène mondiale. Certains lui reprocheront de l'avoir blanchie et vendue ; d'autres lui sauront gré d'avoir placé ses danseurs, leurs gestes et leur monde devant des centaines de millions de spectateurs. Cette ambiguïté lui va bien.

Le catholicisme, Warhol, Marilyn, Gaultier, les clubs gays new-yorkais : Madonna absorbe, découpe, polit, magnifie et restitue si puissamment qu'on finit parfois par oublier l'origine des fragments.

Chez elle, l'appropriation est son esthétique. De cet emprunt, aucun tribunal ne sera jamais saisi. Le seul procès que *Vogue* affrontera portera sur autre chose : vingt-trois centièmes de seconde de cuivres. Et il sera intenté par une société qui n'existait pas encore lorsque la chanson est sortie.

Au commencement de *Vogue*, il y a un coup de cuivres. Un *horn hit*. Une déflagration de trombones et de trompettes, brève comme un battement de cils : exactement zéro virgule vingt-trois seconde. Shep Pettibone, l'orfèvre des remixes qui coproduit le morceau, l'a prélevée sur *Ooh I Love It (Love Break)* du Salsoul Orchestra. Mais l'histoire possède un pli supplémentaire.

Quelques années plus tôt, Pettibone a lui-même fabriqué *Love Break* en retravaillant les bandes de *Chicago Bus Stop*, morceau de Vincent Montana Jr. Pettibone, en somme, se cite lui-même. Le tube triomphe. *Vogue* entre au panthéon. La pose devient universelle. Pendant vingt-deux ans, personne ne prête la moindre attention à ces vingt-trois centièmes de seconde.

2011. Une société du nom de VMG Salsoul rachète le catalogue Salsoul Records. Ses nouveaux propriétaires ne s'en cachent guère : l'un des dirigeants explique avoir présenté aux investisseurs la possibilité de monétiser les *sample claims*. Le droit d'auteur, ce vieux rêve de protection de l'artiste, devient un outil de prospection. Nul besoin d'aimer *Love Break*. Il suffit d'identifier un fragment repris par une cible solvable. Et quelle cible plus solvable que Madonna ?

2012. VMG saisit le tribunal fédéral de Los Angeles. Sont assignés Madonna, Pettibone et les sociétés Warner. Le geste matériel que VMG dénonce n'est pourtant pas celui de Madonna : il aurait été accompli par Pettibone, dans un studio, vingt-deux ans plus tôt.

La juge Beverly Reid O'Connell préside. VMG attaque sur deux fronts. La composition, d'abord : quelques notes de cuivres auraient été copiées. L'enregistrement sonore, ensuite : ce serait le master lui-même que Pettibone aurait découpé pour le coller dans *Vogue*. Deux choses très différentes. Copier une composition, c'est reprendre des notes, une mélodie, une structure. Copier un enregistrement, c'est prendre le son lui-même, avec sa texture, son timbre, sa matière.

La juge écarte les demandes par deux motifs alternatifs. Le fragment, d'abord, lui paraît trop élémentaire pour être original. Et, quand bien même il le serait, sa reprise serait *de minimis* : trop brève, trop insignifiante, trop difficile à identifier. *De minimis non curat lex.* La loi ne s'occupe point de bagatelles. Madonna et ses codéfendeurs gagnent. VMG est condamnée à prendre en charge leurs frais d'avocat. Pour le nouveau propriétaire du catalogue Salsoul, la première campagne de forage se termine à sec.

VMG fait appel. La question posée au Neuvième Circuit, la cour d'appel des États-Unis pour le neuvième circuit, est simple en apparence : un *sample*, si minuscule soit-il, peut-il être licite ? VMG déplace le débat. Le *de minimis*, plaide-t-elle, peut valoir lorsqu'on reproduit quelques notes d'une composition. Jamais lorsqu'on prélève directement une portion d'un enregistrement sonore. Dès lors qu'on découpe physiquement un morceau du master d'autrui, si faible que soit sa durée, il y aurait contrefaçon. La juge Susan Graber commence par regarder les faits. Ceux-ci ont quelque chose de plus romanesque que la règle de droit. VMG produit le témoignage sous serment de Tony Shimkin, ancien collaborateur de Pettibone, qui affirme avoir assisté à la fabrication du morceau et vu l'ingénieur du son recevoir l'instruction d'introduire des sons de *Love Break* dans *Vogue*. La défense réplique que Shimkin n'était pas présent, qu'il ne travaillait pas encore avec Pettibone à l'époque et, surtout, que VMG l'a embauché avant d'engager son action. Le nouveau

propriétaire du catalogue avait donc acquis les bandes puis recruté celui qui deviendrait son témoin.

Pour les besoins du raisonnement, la cour ne tranche pas cette bataille de mémoire. Elle accepte l'hypothèse la plus favorable à VMG : le prélèvement a bien eu lieu. Un accord de quatre notes, long de vingt-trois centièmes de seconde, a été isolé, filtré pour privilégier les cuivres, transposé d'un demi-ton, raccourci, couvert d'effets puis utilisé pour fabriquer les coups entendus dans *Vogue*. Le résultat est noyé dans la production. L'expert principal de VMG s'est lui-même trompé. Il a d'abord cru reconnaître deux prélèvements différents. Ce n'est qu'après avoir pu écouter les bandes originales de *Vogue*, où les cuivres apparaissaient séparément des autres instruments, qu'il a rectifié son analyse. Un musicien chevronné, payé pour entendre, cherchant précisément ce qu'on lui demande d'entendre, s'est trompé. Que peut bien percevoir l'auditeur ?

Vient alors le principe. Oui, répond Graber, la règle *de minimis* s'applique également aux enregistrements sonores. Le copyright ne transforme pas chaque particule de son en territoire inviolable. La cour ne dit donc pas que Pettibone n'a rien copié. Elle affirme qu'il a copié trop peu pour contrefaire. La cour se garde, en revanche, de reprendre à son compte le premier raisonnement de la juge O'Connell. Puisqu'il suffit de constater que l'emprunt est insignifiant, elle préfère supposer, sans le décider, que le coup de cuivres pouvait être protégé.

L'histoire pourrait s'arrêter là. Seulement, une autre cour fédérale américaine avait dit exactement l'inverse. En 2005, dans Bridgeport Music v. Dimension Films, le Sixième Circuit, installé à Cincinnati et compétent notamment pour le Tennessee et donc pour Nashville, pose une règle brutale : *Get a license or do not sample.* Obtenez une licence ou ne samplez pas. Peu importe que le prélèvement soit minuscule. Lorsqu'on prend directement dans un enregistrement sonore, on utilise physiquement quelque chose qui appartient à autrui.

La règle a le mérite de la clarté. Elle met aussi à mal une bonne partie de l'histoire de la musique moderne, construite à coups de boucles, de fragments et de collages. Exiger une licence pour chaque poussière de master revient à installer un poste de douane au milieu du studio. Le Neuvième Circuit assume le désaccord. À Nashville, tout *sample* doit être autorisé. À Los Angeles, un prélèvement suffisamment insignifiant peut passer entre les gouttes. Les Américains appellent cela un *circuit split*.

Le juge Barry Silverman, lui, refuse de suivre la majorité. Sa dissidence tient en une idée simple : ses collègues confondent deux gestes. Imiter un son, c'est fabriquer un son nouveau qui ressemble à l'ancien. Sampler, c'est prendre l'ancien. Un voleur, écrit-il en substance, ne devrait pas pouvoir se défendre en affirmant que ce qu'il a emporté était petit voire minuscule. Et Silverman pousse la comparaison jusqu'au bout : *Get a license or do not sample* n'a certes pas la majesté divine de : « Tu ne voleras point », mais les deux commandements

reposent sur la même idée. Le sampling n'a rien d'accidentel. On ne tombe pas par mégarde sur un coup de cuivres.

Malgré l'avis de Silverman, le Neuvième Circuit confirme la victoire de Madonna. Sur les frais d'avocat, en revanche, il donne raison à VMG. La société a perdu, certes, mais elle n'a pas défendu une théorie absurde : elle s'appuyait sur la règle posée par la seule cour fédérale d'appel qui avait alors directement tranché la question. Une prétention fondée sur le seul précédent existant ne pouvait être qualifiée de déraisonnable. VMG repart vaincue, mais pas ridicule. L'arrêt, surtout, ne légalise pas le *sampling*. Il dessine une zone grise entre l'emprunt et la contrefaçon et laisse le conflit ouvert. Des années plus tard, la Cour suprême n'est toujours pas venue réconcilier les deux approches. Savoir si l'on peut prélever vingt-trois centièmes de seconde dépend donc encore, pour une bonne part, du tribunal devant lequel on est attrait.

PLAYLIST

Tweedlee Dee – LaVern Baker
Tweedlee Dee – Georgia Gibbs
Love Is Strange – Mickey & Sylvia
Rapper's Delight – The Sugarhill Gang
Good Times – Chic
Vogue – Madonna
Ooh I Love It (Love Break) – The Salsoul Orchestra
We Can't Stop – Miley Cyrus
We Run Things – Flourgon
Get Free – Lana Del Rey
Creep – Radiohead
The Air That I Breathe – The Hollies
Million Years Ago – Adele
Acılara Tutunmak – Ahmet Kaya
Mulheres – Martinho da Vila
Baby Can I Hold You – Tracy Chapman
Got a Little Bit of Love for You – Jennifer Armour
Baby Boy – Beyoncé feat. Sean Paul
Drunk in Love – Beyoncé feat. Jay-Z
Born This Way – Lady Gaga
We Found Love – Rihanna feat. Calvin Harris
Do You Want to Dance – Bette Midler
It's Raining Men – The Weather Girls
Everybody Everybody – Black Box
Gonna Make You Sweat (Everybody Dance Now) – C+C Music Factory
Strange Fruit – Billie Holiday

Mississippi Goddam – Nina Simone
We Shall Overcome – Joan Baez
Universal Soldier – Buffy Sainte-Marie
War – Sinéad O'Connor
Nothing Compares 2 U – Sinéad O'Connor
Not Ready to Make Nice – The Chicks
Rock Your Body – Justin Timberlake feat. Janet Jackson
Punk Prayer (Mother of God, Drive Putin Away) – Pussy Riot
I Believe I Can Fly – R. Kelly
Tik Tok – Kesha
Praying – Kesha
Janie's Got a Gun – Aerosmith
Will You Love Me Tomorrow – The Shirelles
The Great Gig in the Sky – Pink Floyd
Mercedes Benz – Janis Joplin
Say You'll Be There – Spice Girls
Fearless (Taylor's Version) – Taylor Swift
Killing Me Softly – Fugees
Whenever, Wherever – Shakira
Que Sera, Sera (Whatever Will Be, Will Be) – Doris Day
He's a Rebel – The Crystals
Be My Baby – The Ronettes
I Will Always Love You – Dolly Parton
I Will Always Love You – Whitney Houston
Butterfly – Mariah Carey
Un-Break My Heart – Toni Braxton
You Oughta Know – Alanis Morissette
Ironic – Alanis Morissette
... Baby One More Time – Britney Spears
Je t'aime... moi non plus – Jane Birkin et Serge Gainsbourg
Ils veulent coucher avec Sheila – Oenix
Spacer – Sheila B. Devotion
Marcia Baïla – Les Rita Mitsouko
Cendrillon – Téléphone
Dieu m'a donné la foi – Ophélie Winter
Djadja – Aya Nakamura
Como la Flor – Selena
Bang Bang – Foxy Brown
Walk On By – Dionne Warwick
Rehab – Amy Winehouse
Back to Black – Amy Winehouse
Zombie – The Cranberries

CRÉDITS

p. 012 © DR
p. 013 © Alamy Pictorial Press Ltd
p. 020 © Gaëlle Ghesquiere
p. 026 © DR
p. 030 © Alamy Raphael Pour-Hashemi
p. 034 © DR
p. 040 © DR
p. 046 © Alamy ilpo musto
p. 050 © DR
p. 055 © Gaëlle Ghesquiere
p. 062 © DR
p. 067 © Alamy UPI
p. 071 © DR
p. 074 © Alamy Zoompics
p. 080 © Alamy Contraband Collection
p. 085 © DR
p. 088 © Gaëlle Ghesquiere
p. 092 © Alamy Phillip Harrington
p. 097 © Alamy Pixsell
p. 100 © Alamy Gtcrfoto
p. 104 © Gaëlle Ghesquiere
p. 108 © DR
p. 116 © Alamy Zuma Press, Inc.
p. 120 © Alamy Barry King
p. 124 © Alamy Zuma Press, Inc.
p. 128 © Alamy Wenn Rights Ltd
p. 134 © Gaëlle Ghesquiere

p. 140 © Gaëlle Ghesquiere
p. 146 © DR
p. 152 © DR
p. 156 © Alamy Granger- Historical Picture Archive
p. 160 © Alamy PA Image
p. 164 © Alamy AJ Pics
p. 168 © Alamy Barry king
p. 174 © Gaëlle Ghesquiere
p. 178 © Alamy Zuma Press, Inc.
p. 182 © Alamy Landmark media
p. 188 © Alamy Zuma Press, Inc.
p. 194 © Alamy UPI
p. 198 © Alamy Pictorial Press Ltd
p. 202 © Alamy Image Press Agency
p. 206 © DR
p. 211 © Gaëlle Ghesquiere
p. 214 © Gabriel Bouys / AFP
p. 223 © Gaëlle Ghesquiere
p. 226 © Alamy United Archives GmbH
p. 230 © Gaëlle Ghesquiere
p. 234 © Gaëlle Ghesquiere
p. 238 © DR
p. 243 © Alamy Jill ODonnell
p. 246 © Alamy Vincent Mignott
p. 252 © DR
p. 257 © DR
p. 260 © DR
p. 264 © DR
p. 268 © DR
p. 277 © Alamy
p. 282 © DR
p. 286 © Alamy Sopa Images Limited

ILS ONT COLLABORÉ À CE LIVRE

Pierre Fourniaud
Direction éditoriale et coordination

Loïc Vincent
Design, maquette et graphisme de couverture

Corinne Bernard
Claire Bélet
Correction & préparation

Yvan Cardona
Impression

Les équipes du CDE et de la Sodis
Diffusion et distribution

Les libraires
Commercialisation et promotion

ISBN : 9782385530228
Dépôt légal : octobre 2026
Imprimé en UE



Quel est le point commun entre entre Taylor Swift, Ke$ha, Shkira ou Aya Nakamura ?
Nombreuses sont les artistes féminines qui ont dû saisir la justice pour défendre leur oeuvre, leurs voix, leurs corps. De la pop au R'n'b, des légendes aux nouvelles icônes, l'histoire des femmes dans la musique ne se raconte pas uniquement sur scène. Elle s'écrit aussi dans l'ombre des salles d'audience et des cabinets d'avocats où se confrontent chanteuses, maisons de disques puissantes et managers voraces. Plagiat, harcèlement, tutelle artistique ou conflit financier, les artistes féminines n'échappent pas aux affrontements judiciaires. Derrière l'image de la pop-star, les relations entre industrie musicale et chanteuses sont bien souvent asymétriques.

Fabrice Epstein revisite les procès, scandales et combats judiciaires qui ont façonné l'histoire des femmes dans l'industrie musicale. À travers des figures comme Britney Spears, Beyoncé ou Madonna, il raconte une autre histoire de la musique, faite de domination et de lutte pour les droits des artistes féminines.

ISBN 9782385532284
27 €
lamanufacturedelivres.com