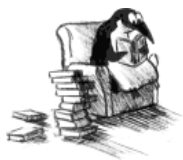

Joost Smiers, Marieke van Schijndel

Un monde sans copyright... et sans monopole

Traduction Fr. : Framalang



Framabook
le pari du livre libre

Publié sous licence

Creative Commons — Zéro (CC0) 1.0

Framasoft a été créé en novembre 2001 par Alexis Kauffmann. En janvier 2004 une association éponyme a vu le jour pour soutenir le développement du réseau. Pour plus d'information sur Framasoft, consulter <http://www.framasoft.net>.

Se démarquant de l'édition classique, les Framabooks sont dits « livres libres » parce qu'ils sont placés sous une licence qui permet au lecteur de disposer des mêmes libertés qu'un utilisateur de logiciels libres. Les Framabooks s'inscrivent dans cette culture des biens communs qui, à l'instar de Wikipédia, favorise la création, le partage, la diffusion et l'appropriation collective de la connaissance.

Le projet Framabook est coordonné par Christophe Masutti. Pour plus d'information, consultez <http://framabook.org>.

Copyright : Joost Smiers, Marieke van Schijndel (2009), Framasoft coll.

Framabook (2011), trad. projet Framalang.

ISBN : 978-2-9539187-0-0

Prix : 10 euros

Dépôt légal : avril 2011, Framasoft (5, avenue Stephen Pichon — 75013 Paris)

Pingouins : LL de Mars, Licence Art Libre

Couverture : création par Nadège Dauvergne, Licence CC By

Mise en page avec La Poule ou l'Œuf (<http://lescomplexes.com>)

Préface

Si les systèmes de droits d'auteur et de copyright n'existaient pas, faudrait-il aujourd'hui les inventer ? Probablement pas : ils sont difficiles à maintenir, ont une tendance protectionniste et privilégient essentiellement les grandes stars. Ils suscitent des investissements massifs dans des productions qui dominent le paysage culturel, et, finalement, sont contraires à la démocratie.

Pourquoi cela ? Le droit de propriété intellectuelle nous interdit de modifier la création proposée par l'artiste — c'est-à-dire d'entamer un certain dialogue avec l'œuvre —, et nous condamne au statut de consommateur passif face à l'avalanche des expressions culturelles. Le droit d'auteur est un système archaïque.

Il est difficile de remettre en question la situation actuelle des marchés culturels, complètement dominés par de — trop — grandes entreprises. Certes, il s'agit d'un héritage du néolibéralisme, mais le prix que nous avons encore récemment payé pour les maux causés par cette idéologie confirme, à l'évidence, que nous devons la dépasser.

Nous devons nous sentir libres de nous demander s'il est juste que seuls quelques propriétaires de moyens de production, de distribution et de réception des expressions culturelles influencent et contrôlent substantiellement ce que nous voyons, entendons et lisons. Pour ce qui nous concerne, cela est inacceptable et contraire à l'idée démocratique de la multiplication des sources de créativité cinématographique, musicale, visuelle et théâtrale... en opposition avec les germes de notre imagination, ainsi qu'avec nos rêves, nos plaisirs, nos moments de tristesse, nos désirs érotiques, et tous les débats qui concernent notre vie. Nous devrions pouvoir choisir librement entre toutes les sources et expressions culturelles différentes.

L'objectif de notre ouvrage est d'aller vers *un monde sans copy-right ... et sans monopole*, de construire des marchés culturels plus justes pour la plupart des artistes, et de donner un plus large choix aux citoyens en faveur de notre communication culturelle.

Joost Smiers et Marieke van Schijndel

Amsterdam / Utrecht, janvier 2011

Quelques commentaires

Au travers des Framabooks et de multiples autres projets¹, l'association Framasoft ne promeut pas seulement le logiciel libre, mais œuvre plus généralement pour l'avancement de la culture libre. Un mouvement qui étend les principes fondateurs du logiciel libre à tous les aspects de la création et de la culture, un *partage organisé* favorisé par le monde numérique dans lequel nous évoluons aujourd'hui. À notre niveau, nous nous inscrivons ainsi dans une réflexion nouvelle sur les rapports entre la création et l'économie, suivant en cela le chemin ouvert par d'illustres penseurs avant nous. Le juriste Lawrence Lessig, par exemple, laissera sans nul doute une empreinte dans l'histoire pour avoir théorisé et généralisé par l'informaticien Richard Stallman², et joué un rôle déterminant dans le succès du « mouvement Creative Commons »³. En France, nous pouvons citer de même Philippe Aigrain et son regard éclairé sur la liberté des échanges, une liberté sublimée par Internet et qui conditionne la créativité⁴, ou encore Antoine Moreau, artiste, chercheur et initiateur du mouvement Copyleft Attitude, qui avait compris en précurseur l'intérêt d'étendre le copyleft à toutes les sphères de la création. Plus récemment, de nombreux auteurs et artistes ont proposé de réelles alternatives (réfléchies et réalistes) au monde de la *privation* — considérée contraire à la créativité — dont l'HADOPI en France représente un archétype frappant⁵.

Dans ce registre, la collection Framabook s'enrichit présentement d'un essai pour le moins audacieux et polémique. Le livre de Joost Smiers et Marieke van Schijndel s'inscrit en effet dans cette tradition des essais engagés, qui n'hésitent pas à remettre en cause les paradigmes les plus ancrés, pour nous exposer les méfaits du droit d'auteur et des mécanismes économiques qui en découlent. Dans le même temps, nos deux auteurs s'inscrivent dans une autre tradition, cette fois beaucoup plus ancienne, initiée par le philosophe Thomas More et sa description de l'île-république d'Utopia, porte ouverte à la modernité européenne, invitation à l'action et au changement social. Ainsi, non satisfait de remettre en question, ils proposent un

1. Voir le portail des projets Framasoft sur Framasoft.net.

2. Stallman, Williams and Masutti, *Richard Stallman et la révolution du logiciel libre. Une biographie autorisée*, 2010.

3. Lessig, *The Future of Ideas. The Fate of the Commons in a Connected World*, 2002.

4. Aigrain, *Internet et création*, 2008.

5. À ce sujet, voir notamment : Nestel, Pasquini and collectif d'auteurs, *La Bataille Hadopi*, 2009.

réel système de substitution qui illustre et rend tangible leur proposition — bien loin de l’acception péjorative et anticréatrice qu’a le mot utopie aujourd’hui, serait-ce un signe des temps ?

À les écouter, cependant, Smiers et van Schijndel ne proposent pas exactement une utopie, mais un remède concret aux maux des artistes — précarité et instrumentalisation sont les qualificatifs qu’ils utilisent bien souvent — et de leur public — qui, tel un consommateur, ne dispose que d’un choix d’artistes limité et n’a pas son mot à dire. Ils s’arment ainsi d’audace et imaginent une rupture pleinement assumée avec le modèle actuel afin de faire table rase (abolition des lois relatives au droit d’auteur, mais aussi suppression des « conglomérats culturels » qui pervertissent le système par leur présence) et laisser la place à une nouvelle économie culturelle. Néanmoins, à la radicalité de la suppression (autoritaire) du copyright et des monopoles répond une analyse fine et détaillée des bases sur lesquelles une économie de la création égalitaire et rétributive pourrait se construire de manière durable.

Qu’elles convainquent ou non, ces réflexions méritent indubitablement d’être largement partagées. Le caractère incitatif du droit d’auteur (et autre droit de propriété intellectuelle) se voit mis à mal dans notre société où l’auteur ne peut vivre de son art tandis que celui qui exploite ses droits en tire un monopole grâce auquel il domine le marché. La doctrine juridique elle-même est réservée quant à l’évolution actuelle des différents droits de propriété intellectuelle et, même si elle reste généralement protectrice des auteurs et de leur propriété (bien qu’il soit précisé que cette dernière ne doit pas nécessairement être aussi absolue que celle du Code civil), elle devient très critique à l’encontre des exploitants, de leurs monopoles et lobbying¹... précisant, s’il le fallait, qu’« *à tout vouloir protéger, on passe d’une logique de l’innovation à une logique de la rente* ». ² Nous sommes donc dans une période assez propice à la réflexion, voire à la contestation, et ce n’est pas une surprise si de nouveaux modèles incitatifs sont proposés afin de remplacer ou rééquilibrer le système actuel — telle la SARD³ qui a pour objet de favoriser le libre accès à la culture, grâce à un système de financement par le don (modèle économique très en vogue sur Internet⁴).

1. Gaudrat, *Les modèles d’exploitation du droit d’auteur*, 2009.

2. Vivant, *L’irrésistible ascension des propriétés intellectuelles ?*, 1998, p. 441.

3. La Société d’Acceptation et Répartition des Dons, fondée en 2009 (sard-info.org).

4. Ce modèle se généralise avec des initiatives comme Yooook, Flattr, Ullule, Kachingle ou « J’aime l’info » (ce dernier étant dédié à la presse en ligne).

Enfin, la question de la licence de cet ouvrage illustre parfaitement le décalage entre le droit positif et le système imaginé par les auteurs. Selon ces derniers, les licences libres et open source sont davantage focalisées sur les œuvres à partager que sur la réalité économique et sociale à laquelle se confrontent les artistes. Elles participeraient ainsi à la constitution d'une classe souvent dévalorisée et parfois démunie. Néanmoins, publier cet ouvrage sans mention de licence aurait eu pour conséquence d'empêcher sa diffusion, ce qui nous a conduit à proposer l'utilisation de la licence CC-Zero¹ — un beau clin d'œil puisque cette licence reconnaît les droits avant d'organiser leur abandon...

Pour toutes les raisons évoquées ci-dessus, *Imagine there is no copyright...* fut choisi pour une traduction collective lors des Rencontres Mondiales du Logiciel Libre tenues à Bordeaux en juillet 2010. Initié par l'équipe Framalang, ce « Traduction » fut un essai réussi. Même si le résultat ne pouvait évidemment pas être publié tel quel sans quelques mesures éditoriales, on peut souligner la force avec laquelle il démontra qu'un projet collaboratif, sur une période très courte d'une semaine intensive, permet de produire un résultat de premier ordre en conjuguant les compétences et les motivations. Forts de cette nouvelle expérience, ne doutons pas que les prochains « Traductions » contribueront eux aussi au partage des connaissances en produisant de nouveaux Framabooks.

Nous tenons à remercier ici Joost Smiers et Marieke van Schijndel pour leur disponibilité et leur écoute, ainsi que toute l'équipe Framalang, les relecteurs de l'équipe Framabook, la Poule ou l'Œuf et toutes les personnes ayant contribué à ce projet et sans qui le partage ne serait qu'un vain mot.

Christophe Masutti, coordinateur de la collection Framabook,

Benjamin Jean, administrateur de Framasoft et président de la
SARD

1. Elle aussi traduite pour les besoins du livre (voir un article du Framablog à ce propos).

Introduction

Le droit d'auteur confère aux auteurs le contrôle exclusif sur l'exploitation d'un grand nombre de créations artistiques. Souvent, ce ne sont pas les auteurs qui détiennent ces droits, mais de gigantesques entreprises à but culturel. Elles ne gèrent pas seulement la production, mais aussi la distribution et le marketing d'une vaste proportion de films, musiques, pièces de théâtre, feuilletons, créations issues des arts visuels et du design. Cela leur donne une grande marge de manœuvre pour décider de ce que l'on voit, entend ou lit, dans quel cadre, et, par-dessus tout, de ce que l'on ne peut pas voir, lire ou entendre.

Naturellement, les choses pourraient atteindre un stade où la numérisation permettra de réorganiser ce paysage hautement contrôlé

et sur-financé. Cependant, on ne peut en être sûr. Partout dans le monde, la quantité d'argent investi dans les industries du divertissement est phénoménale. La culture est le *nec plus ultra* pour faire du profit. Il n'y a pas de raison d'espérer, pour le moment, un quelconque renoncement à la domination du marché de la part des géants culturels, que ce soit dans le vieux monde matériel ou dans le monde numérique.

Nous devons trouver le bon bouton pour sonner l'alerte. Lorsqu'un nombre limité de conglomerats contrôle la majorité de notre espace de communication culturelle, cela a de quoi ébranler la démocratie. La liberté de communiquer pour tous et les droits de chacun à participer à la vie culturelle de sa société, comme le promeut la Déclaration universelle des droits de l'homme, peuvent se trouver dilués au seul profit de quelques dirigeants d'entreprises ou d'investisseurs et des programmes idéologiques et économiques qu'ils mettent en œuvre.

Nous sommes convaincus que ce choix n'est pas une fatalité. Néanmoins, s'il est possible de créer un terrain commun, le droit d'auteur présente selon nous un obstacle. Corrélativement, nous avons remarqué que les bestsellers, blockbusters et stars des grosses entreprises culturelles ont un effet défavorable. Ils dominent le marché à un tel point qu'il y a peu de place pour les œuvres de nombreux autres artistes poussés à la marge, là où il est difficile pour le public de découvrir leur existence.

Dans le premier chapitre, nous analyserons les inconvénients du droit d'auteur qui rendent illusoire l'idée d'y placer davantage d'espérances. Comme nous ne sommes pas les seuls à être conscients que cet instrument est devenu problématique, nous consacrerons le second chapitre aux mouvements qui tentent de remettre le droit d'auteur sur la bonne voie. Or, bien que nous soyons impressionnés par les arguments et les efforts de ceux qui essaient de trouver une alternative, nous sentons qu'une approche plus fondamentale, plus radicale, nous aidera plus tard, au XXI^e siècle. C'est ce que nous exposerons dans le chapitre 3. Nous nous efforcerons alors de créer un terrain commun pour les très nombreux entrepreneurs du monde culturel, y compris les artistes. En effet, d'après notre analyse, il n'y a plus aucune place sur ce terrain de jeu ni pour le droit d'auteur ni pour les entreprises qui dominent d'une manière ou d'une autre les marchés culturels.

Voici nos prévisions :

- Sans la protection de l'investissement du droit d'auteur, il ne sera plus rentable de faire de gigantesques dépenses dans les

blockbusters, les bestsellers et les vedettes. Ils ne seront alors plus en mesure de dominer les marchés.

- Les conditions du marché qui permettent l’apport financier à destination de la production, de la distribution ou du marketing, n’existeront plus. Le droit de la concurrence et la régulation de la propriété sont des outils exceptionnels pour niveler les marchés.
- Dès lors, notre héritage passé et présent d’expression culturelle, les biens communs¹ de la créativité artistique et de la connaissance, ne seront plus privatisés.

Le marché sera alors tellement ouvert que de très nombreux artistes, sans être dérangés par les « géants » du monde culturel, seront capables de communiquer avec le public et de vendre plus facilement leurs œuvres. Dans le même temps, ce public ne sera plus saturé de marketing et sera capable de suivre ses propres goûts, de faire des choix culturels dans une plus grande liberté. Ainsi, par de courtes études de cas, le chapitre 4 montrera comment nos propositions peuvent atteindre leurs buts.

Nous sommes conscients de proposer là d’importants bouleversements. Parfois, cette pensée a de quoi rendre nerveux. Nous voulons diviser les flux financiers des segments majeurs de nos économies nationales et de l’économie globale — ce que sont les secteurs culturels — en portions bien plus petites. Cela impliquera une restructuration du capital d’une portée incommensurable et quasiment sans précédent. En conséquence, les industries culturelles, dans lesquelles les chiffres d’affaires atteignent des milliards de dollars, seront totalement bouleversées. Nous n’avons guère de prédécesseurs ayant visé aussi systématiquement à construire des conditions de marché totalement novatrices pour le champ culturel, ou du moins à poser les fondations théoriques de cette construction. Sans vouloir nous comparer à lui, c’est un réconfort pour nous de savoir que Franklin D. Roosevelt n’était pas conscient lui non plus de ce qu’il faisait en lançant son *New Deal*. Et pourtant il l’a fait, et a démontré qu’il était possible de réformer fondamentalement les conditions économiques.

Cela nous donne l’audace et le cran d’offrir notre analyse et nos propositions à la discussion et à l’élaboration ultérieures. Aussi, nous fûmes agréablement surpris de lire dans le *New York Times*, le 6 juin 2008, les propos de Paul Krugman, Prix Nobel d’économie :

1. NdT : les auteurs désignent sous l’expression *public domain* ce que le droit civil français traduit comme l’ensemble des choses ne pouvant faire l’objet de droit de propriété, et sont donc considérées comme res communis (biens communs).

« Octet par octet, tout ce qui peut être numérisé sera numérisé, rendant la propriété intellectuelle toujours plus facile à copier et toujours plus difficile à vendre au-delà d'un prix symbolique. Et nous devons trouver les modèles d'entreprises et les modèles économiques qui prennent cette réalité en compte. »

Élaborer et proposer ces nouveaux modèles d'entreprise et d'économie est précisément ce que nous faisons dans ce livre.

Vous pouvez voir, d'après le résumé des chapitres, que ceci n'est pas un livre sur l'histoire du droit d'auteur ou sur son fonctionnement actuel. Beaucoup d'excellentes publications, desquelles nous nous sentons redevables, peuvent être consultées sur ces sujets¹. Pour une présentation sommaire des principes basiques du droit d'auteur et des controverses qui l'entourent, vous pouvez aussi vous reporter, par exemple, à la page Wikipédia² consacrée à ce sujet.

Nous n'avons pas orienté notre travail vers la création d'inutiles catégories comme le pessimisme ou l'optimisme culturel. Notre force motrice est un réalisme terre-à-terre ; si le droit d'auteur et le marché existants ne peuvent être justifiés, nous ressentons le devoir de nous demander que faire à ce sujet.

La distinction entre les prétendus arts majeurs et arts mineurs, ou entre les cultures élitistes, de masse, ou populaires, n'est pas non plus ce qui nous intéresse. Un film est un film, un livre est un livre, un concert est un concert, et ainsi de suite. Le cœur du sujet est donc de savoir quelles sont les conditions — bonnes, mauvaises ou pires — pour la production, la distribution, la commercialisation et la réception de tout cela et, par conséquent, quel genre d'influence ces œuvres ont sur nous de façons individuelle et collective ? Certes, de nombreuses controverses sont prévisibles : quel artiste doit être élevé au rang de célébrité, par qui, pourquoi, et dans l'intérêt de qui ? Et qui va échouer, ou être mis aux fers pour ce qu'il ou elle a créé ? Notre objectif dans cette étude est de mettre en évidence le fait qu'une réelle diversité et, par conséquent, une pluralité dans les formes d'expression artistique peuvent avoir une raison d'être — et

1. Voir : Bently and Sherman, *Intellectual Property Law*, 2004 ; Dreier and Hugenholtz, *Concise European Copyright Law*, 2006 ; Goldstein, *International Copyright. Principles, Law and Practice*, 2001 ; Nimmer and Geller, *International Copyright Law and Practice*, 1988 ; Nimmer and Nimmer, *Nimmer on Copyright : A Treatise on the Law of Literary, Musical and Artistic Property, and the Protection of Ideas*, 1994 ; Ricketson and Ginsburg, *International Copyright and Neighbouring Rights : The Berne Convention and Beyond*, 2006 ; Sherman and Strowel, *Of Authors and Origins : Essays on Copyright Law*, 1994.

2. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Droit.d%27auteur>

que les conditions économiques peuvent être créées pour en faciliter l'expansion.

En fait, nous utilisons la notion de droit d'auteur pour couvrir deux concepts qui se différencient : le droit de copier n'est pas la même chose qu'un droit établi pour défendre les intérêts des artistes — ou auteurs, tels qu'ils sont collectivement appelés dans l'expression française de « droit d'auteur ». Dans la loi et l'usage international, cependant, les deux concepts ont été fusionnés dans un terme anglais : « copyright ». Toutes les différences résiduelles entre les deux appellations sont hors sujet pour notre propos, puisque nous demandons, en fin de compte, l'abolition du droit d'auteur. Aussi, lorsque nous parlerons d'« œuvre » dans les chapitres suivants, nous regrouperons sous cette dénomination tous types de musiques, films, arts visuels, design, livres, pièces de théâtre et de danse.

Les transformations néolibérales des dernières décennies, comme par exemple celles décrites par Naomi Klein dans *La Stratégie du Choc*¹, ont également eu des implications pour la communication culturelle. Nous sommes de moins en moins habilités à structurer et organiser les marchés culturels de telle sorte que la diversité des formes d'expression puisse jouer un rôle significatif dans la conscience de beaucoup, beaucoup de gens.

Les expressions culturelles sont les éléments essentiels de la formation de nos identités personnelles et sociales. Des aspects aussi cruciaux de notre vie ne devraient pas être contrôlés par un petit nombre de propriétaires. Or, ce contrôle est exactement celui exercé sur le contenu de notre communication culturelle via la possession de millions d'œuvres sous droit d'auteur.

Des milliers et des milliers d'artistes travaillent dans cette zone sous tension — le champ de la création artistique et des spectacles — et produisent d'énormes quantités et variétés de créations artistiques, jour après jour. Voilà une bonne nouvelle, que nous ne devrions pas perdre de vue. La triste réalité, cependant, c'est qu'en raison de la domination du marché par les entreprises culturelles dominantes et leurs produits, la diversité culturelle invisible existante est pratiquement balayée hors de la scène publique et reste donc largement ignorée.

Le domaine public, dans lequel les expressions culturelles peuvent être réévaluées, doit être restauré. Cela nécessite davantage qu'une critique générale du *statu-quo* culturel. Ce que nous proposons par

1. Klein, *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*, 2007 ; Klein, *La stratégie du choc. La montée d'un capitalisme du désastre*, 2008.

conséquent, dans cet ouvrage, est une stratégie pour mener le changement. Nous estimons qu'il est possible de créer des marchés culturels de telle sorte que la propriété des moyens de production et de distribution passe aux mains d'un très grand nombre d'individus. Dans cette hypothèse, personne, si l'on suit notre raisonnement, n'aura la possibilité, à travers la détention et le monopole de droits d'auteur exclusifs, de contrôler à un degré significatif le contenu et l'utilisation des formes d'expression. En créant des marchés culturels réalistes pour une profusion d'expressions artistiques diverses, nous nous rendons à nous-mêmes, en tant qu'individus, le pouvoir de maîtriser notre vie culturelle. Les marchés de la culture doivent être inclus dans le champ plus vaste de nos interrelations sociales, politiques et culturelles.

En raison de la crise financière qui s'est imposée en 2008, une idée est revenue dans le débat, selon laquelle il faudrait réguler les marchés de telle sorte que non seulement les forces financières puissent faire du profit, mais aussi que beaucoup d'autres intérêts soient également pris en considération. Nous avons déjà une aide précieuse : la boîte à outils juridique qui concerne la régulation de la concurrence, l'ensemble de l'arsenal antitrust, qui garantit qu'aucun acteur du marché n'est en position dominante. Nous reviendrons sur ces dispositions dans le troisième chapitre.

Le sujet principal de ce livre, quoi qu'il en soit, c'est le droit d'auteur. Pourquoi ? Parce qu'il a une grande charge émotionnelle et qu'on lui confère la lourde mission d'être l'expression de notre civilisation : nous prenons grand soin de nos artistes et leur garantissons le respect de leur travail. Il faut cependant expliquer pourquoi le droit d'auteur échoue à combler ces espérances. Or, il est moins compliqué d'expliquer que le marché peut être organisé d'une toute autre façon, par la mise en œuvre d'une régulation de la concurrence. Le seul point important est le travail colossal qu'il reste à faire pour mener à bien cette restructuration fondamentale des marchés culturels... Et le droit d'auteur est déjà sur une pente glissante.

On pourrait se demander pourquoi nous avons mené cette recherche, nageant à contre-courant du néolibéralisme. Notre première raison est à la fois culturelle, sociale et politique. Le domaine public de la créativité artistique et de la connaissance doit être sauvé et de nombreux artistes, leurs producteurs et leurs mécènes, doivent être capables de communiquer avec beaucoup de publics différents pour pouvoir vendre leur travail sans difficulté.

La deuxième raison pour laquelle nous pensons que nous ne nous plaçons pas en dehors de la réalité avec notre analyse et nos propositions, c'est l'histoire. Celle-ci nous enseigne que les structures de

pouvoir et les nébuleuses du marché changent sans cesse. Pourquoi cela ne devrait-il pas se produire avec le sujet qui nous concerne ici ?

Troisièmement, nous tirons un certain optimisme de ce que peut produire la crise financière et économique qui a éclaté en 2008. Ce fut l'année dans laquelle l'échec du néolibéralisme devint horriblement visible. S'il y a bien une chose qui est apparue comme évidente, c'est que les marchés — même culturels — nécessitent une totale réorganisation, en ayant à l'esprit un bien plus vaste champ, celui qui mêle les intérêts sociaux, écologiques, culturels, socio et macro-économiques.

Notre motivation, en définitive, est très simple : la nécessité de le faire. C'est notre devoir d'universitaires qui nous y contraint. Il est flagrant que l'ancien paradigme du droit d'auteur est en train de se désagréger. Notre défi, en tant qu'intellectuels, est par conséquent de trouver un mécanisme qui remplace le droit d'auteur et l'hégémonie qu'il implique sur les marchés culturels. Quel système est-il alors le mieux à même de servir les intérêts d'un grand nombre d'artistes, ainsi que ceux des biens communs de la création et des connaissances ? Une tâche aussi immense incite nos collègues du monde entier à nous aider à trouver de quoi progresser davantage en ce XXI^e siècle. Il y a énormément à faire, y compris pour mettre au point les modèles que nous proposons au chapitre 4. Avec un peu de chance, cette recherche peut être menée avec légèrement plus de moyens que ceux dont nous disposions auparavant. Après tout, il est question de l'entière restructuration des segments du marché de la culture dans notre société, ce qui représente, à l'échelle mondiale, un flux qui se mesure en milliards d'euros.

Nous avons eu le privilège d'apprécier les commentaires critiques et parfois le scepticisme d'un certain nombre de nos amis et collègues (universitaires) qui, malgré tout, nous ont encouragés à continuer. Nous voudrions mentionner Kiki Amsberg, Maarten Asscher, Steven Brakman, Jan Brinkhof, Jaap van Beusekom, Eelco Ferwerda, Paul de Grauwe, Pursey Heugens, Dragan Klavic, Rick van der Ploeg, Helle Posdam, Kees Ryninks, Ruth Towse, David Vaver, Annelys De Vet, Frans Westra, Nachoem Wijnberg, les membres du groupe de recherche CopySouth, dirigé par Alan Story, et les participants du AHRC Copyright Research Network à la Birkbeck School of Law, l'Université de Londres, présidée par Fiona Macmillan. Merci à Rustom Bharucha, Nirav Christophe, Christophe Germann, Willem Grosheide, Jaap Klazema, Geert Lovink, Kees de Vey Mestdagh et Karel van Wolferen. Ils ont lu le manuscrit complet et signalé chaque divergence rencontrée dans nos investigations. Joost Smiers a été invité à de nombreuses conférences dans le monde pour intervenir sur le sujet de notre étude. Les réactions recueillies

nous ont donné l'occasion exceptionnelle d'affiner nos analyses et propositions.

Un grand merci à tous ceux qui nous ont aidés à garder le cap dans notre recherche. Après tout, ce que nous sommes en train d'effectuer est un saut délibéré dans l'inconnu. La façon dont les marchés se développent est imprévisible, même si les propositions que nous faisons sont mises en œuvre. Avec un tel degré d'incertitude, il n'est pas étonnant que certains de ceux qui ont commenté nos analyses ne les partagent pas. Nous leur sommes donc très reconnaissants pour leur appui sincère et leurs commentaires critiques.

Nous adressons enfin un remerciement particulier à Giep Hagoort, un collègue de Joost Smiers, depuis à peu près un quart de siècle, au sein de l'*Art & Economics Research Group* à l'*Utrecht School of the Arts*. Sa passion et sa ligne de conduite ont toujours été d'enseigner aux entrepreneurs comment allier l'art et l'économie. Ce n'est donc pas par hasard si la notion d'entreprise culturelle joue un rôle important dans notre livre. De toute évidence, ces entrepreneurs culturels, qu'ils soient artistes, producteurs ou clients, doivent avoir la possibilité d'opérer dans un marché qui offre des conditions égales pour tous. L'objectif de cette étude est précisément de trouver les moyens d'y parvenir.

Table des matières

Préface	iii
Introduction	vii
1 Quelques arguments contre le droit d'auteur	1
1.1 Propriété intellectuelle	1
1.2 Originalité et aura d'une star	4
1.3 Est-ce réellement une incitation ?	8
1.4 Accord sur les ADPIC : Aspects des Droits de Propriété Intellectuelle qui touchent au Com- merce	11

1.5	La lutte contre le piratage est-elle prioritaire?	13
1.6	Les industries créatives et le retour du droit d'auteur	15
1.7	De nombreuses raisons	17
2	Alternatives insatisfaisantes et pires	19
2.1	Immense et indésirable	19
2.2	Retour dans le passé	21
2.3	La propriété collective	27
2.4	Bibliothèque collective et argent	32
2.5	Comparaison avec Creative Commons	37
3	Un terrain de jeu culturel	41
3.1	D'un point de vue économique	41
3.2	Compétitivité et lois antitrust, aussi	44
3.3	Beaucoup d'entrepreneurs culturels	49
3.4	Pas d'opportunité pour les profiteurs	51
3.5	Diversité culturelle	55
3.6	Considérations stratégiques	56
4	L'impensable	61
4.1	Petites études de cas	61
4.2	Livres	65
4.3	Musique	68
4.4	Films	72
4.5	Arts visuels, photographie et design	77
	Conclusion	82
	Bibliographie	91

Quelques arguments contre le droit d'auteur

1.1 Propriété intellectuelle

En 1982, Jack Valenti, alors président de la MPAA¹, déclara que « les détenteurs de droits sur la création devaient se voir accorder les mêmes droits et la même protection dont bénéficient tous les autres détenteurs de propriété »². Jusqu'à présent, selon l'opinion

1. NdT : MPAA (Motion Picture Association of America) Groupement inter-professionnel qui défend les intérêts de l'industrie cinématographique américaine sur le territoire des États-Unis

2. Lessig, *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, 2004, p. 117.

générale, la propriété intellectuelle était un droit plus restreint, qui ne pouvait être comparé aux autres. Valenti ajouta une exigence : le droit d'auteur confère à quiconque (par exemple pour un film ou une mélodie) une propriété exclusive perpétuelle... moins un jour.

La perpétuité moins un jour ? Plaisantait-il ? Sans doute partiellement, mais son affirmation n'en demeurerait pas moins provocatrice pour l'époque. De nos jours, rares sont ceux qui ont suffisamment réfléchi au fait que l'auteur (ou ses ayant droits) d'une musique, d'une image, d'un film ou d'un texte puisse en détenir un contrôle considérable, presque infini. Beaucoup de choses ont changé en un quart de siècle. Nous nous sommes indubitablement habitués à la privatisation de la connaissance et de la créativité, qui sont pourtant notre propriété commune. Dans ce chapitre, nous allons expliquer pourquoi cette habitude est néfaste.

Certains arguments sont enracinés dans les principes du droit d'auteur lui-même. Sa principale caractéristique est qu'il s'agit d'un droit de propriété. Il n'y a rien de mauvais en soi dans un tel droit, tant qu'il n'empiète pas sur des intérêts de nature sociale, socio-économique, macro-économique, écologique ou culturelle. Notre comportement vis-à-vis des biens et des valeurs devrait être guidé au moins autant par ces intérêts que par notre intérêt personnel. Cependant, d'un point de vue culturel, on peut se demander s'il est pertinent ou nécessaire de revêtir les créations artistiques avec l'armure de la propriété individuelle. En effet, cela crée par définition un monopole exclusif sur l'utilisation de cette création et privatise une partie essentielle de notre communication, ce qui est nuisible pour la démocratie.

Serait-ce aller trop loin que de décrire le droit d'auteur comme une forme de censure ? Eh bien, pas tant que ça. Tout d'abord, gardons à l'esprit que chaque œuvre artistique se base en quelque façon sur ce que d'autres ont créé dans un passé plus ou moins lointain. Les artistes créent à partir d'un domaine public quasiment infini. Aussi n'est-il pas étrange que nous accordions un titre de propriété à l'ensemble d'une œuvre en vertu d'un simple ajout, quelle que soit notre admiration pour l'œuvre en question ? Le droit qui s'ensuit a des conséquences bien plus importantes : personne en dehors de son titulaire n'a l'autorisation d'utiliser ou de modifier l'œuvre selon son bon vouloir. Une partie non négligeable de la matière avec laquelle nous, en tant qu'individus, pouvons communiquer les uns avec les autres se trouve ainsi mise sous clé. La plupart du temps, il n'y a aucun problème à s'inspirer d'une œuvre existante. Les problèmes commencent lorsqu'un élément — même infime — de la nouvelle œuvre, évoque ou pourrait évoquer l'œuvre précédente.

Pourquoi est-ce un problème de premier ordre ? Les créations artistiques expriment de nombreuses émotions différentes, comme le plaisir ou la tristesse. Nous vivons entourés de musique, de films, de toutes sortes d'images et de représentations théâtrales. Ce qu'une personne apprécie sera décrié par une autre. Le territoire culturel et artistique de notre société n'est donc pas une zone neutre. Il est souvent le théâtre de conflits et de controverses à propos de ce qui est beau et de ce qui est laid, de ce qui peut ou pourrait être exprimé de manière succincte et de ce qui nous rend d'humeur festive ou nous trouble. En arrière-plan, plusieurs questions sont posées : qui devrait décider du matériel artistique qui nous parvient en abondance et de celui qui nous parvient au compte-gouttes ? Dans quel cadre ? Comment sera-t-il financé ? Selon quels intérêts ? De telles questions sont d'une importance vitale et leurs réponses déterminantes pour l'environnement artistique dans lequel nous développons nos identités. Et comme ce sont des moyens d'expression très puissants, ce que nous voyons, entendons et lisons laisse des traces dans nos consciences.

C'est cette zone sensible — qui a tant d'influence sur nos vies et notre manière de vivre ensemble — qui est placée sous droit d'auteur. Comme nous le disions, c'est un droit de propriété. Le « propriétaire » d'une expression artistique est le seul à pouvoir décider comment l'œuvre peut ou pourrait fonctionner. Elle ne peut être altérée par personne d'autre que son propriétaire. En d'autres mots, elle ne peut être contredite ni mise en contradiction dans son propre contenu, pas plus que nous ne pouvons la placer dans des contextes que nous considérons plus appropriés. Il n'est pas question de dialogue. Nous sommes plus ou moins bâillonnés. La communication devient unilatérale et terriblement dominée par une seule des parties, à savoir le propriétaire. Il est le seul à pouvoir donner une signification à son matériel artistique par le biais des améliorations concrètes qu'il pourra y apporter. Les autres artistes et nous-mêmes, en tant que citoyens, ne sommes pas admis à y toucher ensuite. Nous ne sommes autorisés qu'à consommer — au sens propre comme au figuré — et à garder pour nous nos opinions sur l'œuvre. C'est insuffisant pour une société démocratique.

Rosemary Coombe souligne ainsi que « ce qui est humain par essence, c'est la capacité à donner un sens, contester le sens et transformer le sens ». Ce qui l'amène à une observation fondamentale :

« Si cela est vrai, alors cela signifie qu'à travers les applications trop zélées et l'expansion continue de la propriété intellectuelle nous nous dépouillons nous-mêmes de notre humanité. Le dialogue suppose

la réciprocité dans la communication : la capacité à répondre à un signe par d'autres signes. Mais peut-on encore parler de dialogue lorsque nous sommes bombardés de messages auxquels nous ne pouvons réagir, de signes et d'images dont la signification et les sous-entendus ne peuvent être ni débattus ni contesté ? »¹

Dans la mesure où nous sommes familiers de ses travaux, nous pouvons affirmer que Rosemary Combe ne va pas jusqu'à dire que le droit de propriété sur les œuvres artistiques constitue une forme de censure. Mais nous avons à l'évidence une conscience plus aigüe de la privatisation d'un grand nombre de nos formes d'expression au sein d'un monopole exclusif.

Pourtant, l'idée de censure n'est pas très loin. Le droit d'auteur trouve son origine dans les privilèges que la Reine Mary d'Angleterre accorda à la corporation des papetiers en 1557. Les membres de cette corporation avaient un grand avantage à disposer d'un monopole sur l'impression des livres, ce qui excluait les concurrents des autres provinces et au-delà des frontières, en Écosse. On peut comparer cela au monopole de la propriété dont nous avons parlé précédemment. La Reine Mary y voyait aussi son avantage : cela empêchait la diffusion d'idées hérétiques, ou d'idées qui auraient contesté sa légitimité. L'accord de la Reine avec les papetiers conjuguait ces deux intérêts².

1.2 Originalité et aura d'une star

Le droit d'auteur incorpore un élément formel qui interdit explicitement à toute autre personne que son titulaire de modifier ou adapter la création de quelque manière que ce soit. Il s'agit des droits moraux que les artistes tirent de leurs œuvres. Le principe directeur sous-jacent est l'idée qu'ils produisent quelque chose de complètement unique, original et authentique. N'est-il pas alors raisonnable qu'ils puissent demander à être les seuls à pouvoir accompagner l'œuvre dans sa vie future, qu'ils soient les seuls à pouvoir décider comment la représenter ou si l'œuvre peut être modifiée, et dans quel cadre elle pourrait être mise en valeur ? L'intégrité de l'œuvre

1. Coombe, *The Cultural Life of Intellectual Properties. Authorship, Appropriation, and the Law*, 1998, pp. 84—85.

2. Drahos and Braithwaite, *Information Feudalism. Who Owns the Knowledge Economy ?*, 2002, p. 30.

ne devrait-elle pas être protégée ? Ces questionnements sont légitimes puisqu'ils touchent au degré de respect que l'on donne à une chose créée par quelqu'un d'autre.

La question qui vient immédiatement à l'esprit est de savoir s'il est nécessaire que le créateur ait la propriété exclusive et monopolistique de son œuvre pour bénéficier de ce respect. Dans la plupart des cultures, le fait qu'une œuvre soit la propriété d'un ou plusieurs n'a jamais été une condition pour l'apprécier. Dans beaucoup de cas, la copie ou l'imitation d'une œuvre est même vue comme un véritable hommage. Il doit donc y avoir une raison pour laquelle l'originalité et l'exclusivité sont devenues si interdépendantes dans la culture occidentale au cours des derniers siècles. Ce phénomène pourrait être lié au développement du concept d'individu, ce qui a bouleversé la manière dont les personnes se voient elles-mêmes. L'individu s'est trouvé plus détaché du contexte social qu'auparavant. Ce que l'individu produit est par conséquent son œuvre personnelle, tout particulièrement si elle est considérée comme la plus haute expression des capacités humaines. L'art et les artistes ont donc pris des dimensions quasi mythiques.

Avec cet éclairage, il est compréhensible que la notion de droit moral ait évolué. Mais est-ce justifié ? Nous ne le pensons pas. Nous avons déjà mentionné à quel point l'inviolabilité des œuvres artistiques est dangereuse pour une communication démocratique. De plus, chaque œuvre devrait en réalité être vue comme un développement progressif de ce que beaucoup d'artistes et leur public créent, représentent et à quoi ils répondent, ce qui contribue également à leur œuvre. Donner à un seul artiste le contrôle exclusif de son œuvre est par conséquent un peu excessif.

Dans les années 1930, le philosophe allemand Walter Benjamin pensait que l'aura entourant l'œuvre allait s'affaiblir avec les avancées des techniques de reproduction. Rien ne pouvait être plus éloigné de la vérité. Au contraire, cette aura et l'hypothèse du génie, de l'originalité et de l'authenticité ont été multipliées par cent. Ces conglomerats culturels qui produisent, reproduisent et distribuent à grande échelle, ont désespérément besoin d'accroître au maximum le prestige entourant les artistes qu'ils contractent, ainsi que leurs œuvres, par simple souci de marketing. Leur objectif est en réalité de contrôler l'œuvre en elle-même et la totalité de l'environnement dans lequel elle est lue, écoutée ou vue. Les droits moraux en sont les moyens évidents, ce qui rend intouchables les stars qu'ils produisent.

Il y a par conséquent deux raisons pour lesquelles nous questionnons le bien fondé des droits moraux à l'égard d'une œuvre. Premièrement, les œuvres artistiques évoluent en réalité sur une ligne

continue, progressive. Cela rend contestable la revendication d'un droit absolu de propriété. Si nous établissons alors également que les droits moraux sont instrumentalisés par l'industrie culturelle pour lui permettre d'exercer un contrôle total du fonctionnement d'une œuvre dans la société, il devient alors très difficile d'accepter ce principe.

Nous comprenons que certains artistes puissent ne pas aimer ce que nous disons des droits moraux, notamment que nous les trouvions injustifiés, voire même contre-productifs dans les mains des industries culturelles. Après tout, ils entretiennent le système des vedettes, des films *blockbusters* et des livres *bestsellers*. En même temps, les stars dont l'image est protégée par ces droits moraux ne sont que partiellement à blâmer : de nombreux artistes sont chassés hors des feux de la rampe justement à cause du vedettariat, ce qui est pour le moins dommage et mène à une grande incertitude dans ce métier.

Si nous soutenons que les droits moraux, au surplus des droits d'exploitation dont nous discuterons plus avant dans ce livre, sont injustifiables, il nous reste alors encore de nombreuses questions sans réponse. La plus cruciale est de savoir si les artistes devraient rester là à regarder leur travail être adapté ou modifié sans avoir leur mot à dire. En fait, il n'y a pas de choix. Ce sera un choc culturel pour certains, bien sûr. Mais cela ne sera pas le cas dans de nombreuses cultures où le droit d'auteur, et par conséquent les droits moraux, n'ont pas pris racine. Par ailleurs, nous n'avons aucune raison de supposer qu'une multitude de gens s'approprieraient systématiquement les œuvres artistiques et les traiteront irrespectueusement. Enfin, savoir quelles adaptations sont acceptables et lesquelles endommagent l'intégrité de l'œuvre, voilà qui relève du débat public.

Il y a toujours le risque qu'une œuvre apparaisse dans un contexte qui n'inspire que le dégoût : cela ne peut en aucun cas être l'intention de l'artiste. Par exemple, l'œuvre peut être utilisée dans un objectif que l'auteur rejette avec passion ou auquel il est hostile. Le droit d'auteur offre des compensations à de telles situations. Si aucune permission n'a été demandée, il est facile pour un tribunal de conclure que le droit d'auteur a été enfreint. Mais que pourriez-vous faire si, comme nous le prétendons, le droit d'auteur n'est plus viable ? En fait, il existe dans la panoplie juridique un certain nombre d'instruments tout à fait appropriés (contrairement aux apparences) pour satisfaire l'exigence légitime de l'artiste de ne pas être traîné dans la boue. Nous nous référons ici à la diffamation, et en particulier aux actes jugés injustes et illégaux.

Un artiste qui considère injuste la manière dont son œuvre a été traitée peut se présenter devant un tribunal et tenter de le convaincre. Certes, la procédure n'est plus aussi automatique qu'avec le droit d'auteur, mais cela présente des avantages : premièrement, la loi est appliquée pour réguler et la jurisprudence se développera certainement pour mieux encadrer les situations vraiment désagréables ; deuxièmement, toutes les œuvres restent alors à priori librement disponibles pour être modifiées, adaptées et placées dans divers contextes, en d'autres termes, pour être remixées. Il s'agit là d'une avancée majeure qui, grâce à l'abolition des droits moraux, ne sera pas freinée.

Cependant, une question reste entière : en excluant le fait qu'un artiste puisse remédier par une action en justice à un usage illégal ou injuste de son œuvre, qu'en est-il lorsqu'il souhaite par dessus tout garder la liberté de définir la manière dont son œuvre est divulguée ? Si les droits moraux sont abolis, alors personne n'aura réellement à attendre une invitation de sa part. Mais pourquoi ne pas montrer de respect envers cette œuvre ou son créateur ? Le respect est un principe majeur des relations sociales entre individus. Pourquoi ne pas en tenir compte ? C'est tout à fait possible. Un artiste qui réalise une adaptation radicale de l'œuvre d'un autre, et qui en donne sa propre interprétation, a le droit de le faire, sous réserve d'indiquer que l'adaptation est une nouvelle œuvre basée sur le travail de l'auteur ou du compositeur original. Il est alors clair que le créateur initial a une représentation mentale différente de l'œuvre. Pour des raisons culturelles, il est tout aussi crucial de le savoir afin de pouvoir tracer la généalogie de l'œuvre. Quelles empreintes a-t-elle laissées dans le sable de notre culture ?

Nous aimerions éviter tout malentendu : nous sommes bien entendu totalement contre le vol des œuvres. X ne doit pas pouvoir coller son nom sur un film, un livre ou une œuvre musicale dont le créateur est clairement Y. Il s'agit là de vol manifeste, de fraude, de déformation... peu importe le terme. Une fois connue, et cela arrive tôt ou tard, la fraude est présentée devant les tribunaux et une condamnation est prononcée. Nul besoin d'un système de droit d'auteur pour cela.

Pour la plupart des œuvres, en particulier si elles sont numérisées, les changements n'effacent pas les traces de la version originale. Il est toujours possible de les voir, les entendre ou les lire. Ce n'est pas la même chose pour ce qui concerne les œuvres plastiques. Si vous peignez sur la toile originale, par exemple, ou si vous la laccerez au couteau, elle ne sera plus jamais la même. Un bon artisan restaurateur sera peut-être capable d'en sauver quelque chose, mais

c'est peu probable. Cependant, si quelqu'un se dit que la toile devrait ressembler à autre chose que ce qu'elle est, il n'a qu'une seule possibilité : recopier cette toile de la manière souhaitée. Culturellement, cela peut être intéressant, tant que l'œuvre originale (même si elle déplaît) reste visible. N'y voit-on pas l'une des valeurs majeures d'une société démocratique ?

1.3 Est-ce réellement une incitation ?

L'un des arguments souvent avancés pour défendre le système du droit d'auteur consiste à rappeler qu'il génère des revenus pour les artistes. Sans droit d'auteur, nous n'aurions jamais tous ces films passionnants, ni cette musique et ces romans que nous adorons. Il n'y aurait plus d'incitation à la création. C'est un argument que les industries culturelles aiment à utiliser. Mais les artistes aussi ont l'impression qu'ils tomberaient dans une situation désespérée si la source qui garantit leurs revenus devait disparaître.

Pourtant, serait-ce réellement le cas ? Il existe en effet suffisamment de raisons de penser que pour de nombreux artistes les revenus et le droit d'auteur sont largement indépendants. Nous devons admettre qu'un petit groupe d'artistes vedettes et l'industrie elle-même s'en sortent très bien. Mais pour la majorité d'entre eux, le droit d'auteur est une source insignifiante de revenus¹. La recherche a démontré qu'environ 10% des revenus engendrés par les droits d'auteur vont à 90% des artistes, ce qui signifie donc également que 90% des revenus vont à 10% des artistes. Martin Kretschmer et Friedemann Kawohl ont ainsi observé que de tels marchés où le gagnant rafle tout sont la norme dans la plupart des industries culturelles². Dans ses recherches, Michael Perelman affirme que « toutes les retombées que le secteur industriel transmet aux créateurs vont à une petite fraction de ces derniers »³. Même le très officiel rapport du British Gowers sur les droits de propriété intellectuelle est contraint

1. Voir par exemple Boyle, *Shamans, Software, and Spleens. Law and the Construction of the Information Society*, 1996, p. 13 ; Drahos and Braithwaite, *op. cit.*, 2002, p. 15 ; Kretschmer, *Intellectual Property in Music : A Historical Analysis of Rhetoric and Institutional Practices, special issue Cultural Industry*, 1999 ; Vaidhyanathan, *The Anarchist in the Library. How the Clash Between Freedom and Control is Hacking the Real World and Crashing the System*, 2004, p. 5.

2. Kretschmer and Friedemann, *The History and Philosophy of Copyright*, 2004, p. 44.

3. Perelman, *Steal This Idea. Intellectual Property Rights and the Corporate Confiscation of Creativity*, 2002, p. 37.

de concéder qu'« en moyenne, les musiciens perçoivent un très faible pourcentage des royalties issues de leurs enregistrements »¹.

Selon ce rapport, l'argument de la motivation ne tient pas bien la route. Il existe un grand nombre de groupes qui créent de la musique sans aucun espoir de recevoir un quelconque revenu issu des royalties. C'est notamment le cas en Angleterre, bien que, avec les États-Unis, il s'agisse du pays où finissent la majorité des revenus issus des droits d'autres pays. Dans la plus grande partie du monde, peu de redevances sont conservées localement, ce qui implique qu'elles ne peuvent être une source de revenus significative pour les artistes qui y vivent et y travaillent. Ruth Towse conclut, à propos du secteur musical : « le droit d'auteur crée davantage de rhétorique que d'argent pour la majorité des compositeurs et des artistes de l'industrie de la musique »². Les superstars perçoivent des revenus de droit d'auteur astronomiques, les autres une misère³.

Les faibles retours du secteur culturel devraient être envisagés à une échelle plus large. Il s'agit de la tendance générale de notre société à la flexibilité du travail. La création a toujours été perchée sur la corde raide des contrats à court terme et précaires. Associés à cette flexibilité, l'incertitude, l'insécurité, les risques physiques importants, les conditions de travail et l'absence de retraite ou de congés maternité, sont ressentis encore plus durement dans les secteurs culturels que dans d'autres industries⁴. Les revenus issus du droit d'auteur sont rares pour la plupart des artistes. Néanmoins, dans toutes les cultures, ces derniers entretiennent un flux incessant de créations et, chaque fois qu'ils le peuvent, se produisent eux-mêmes. C'est essentiel : si vous n'êtes pas vu, vous n'existez pas. Par-dessus tout, le désir de créer des œuvres est si grand pour les artistes, qu'ils supportent ces conditions incertaines.

Si le droit d'auteur a peu de pertinence pour la plupart des artistes, il serait alors logique de penser que l'industrie entretient cet instrument parce qu'il protège en réalité l'investissement. Ainsi les périodes deviennent plus longues et la base de protection plus large. Les domaines de la perception subjective, tels que l'ouïe, le goût ou l'odorat, par exemple, sont même intégrés dans le périmètre du droit d'auteur.⁵

1. Gowers, *Gowers Review of Intellectual Property*, 2006, p. 51.

2. Towse, *Copyright and Economics*, 2004, p. 64.

3. *Ibid.*, pp. 14—15.

4. Rossiter, *Organized Networks. Media Theory, Creative Labour, New Institutions*, 2006, p. 27.

5. Bollier, *Silent Theft. The Private Plunder of Our Common Wealth*, 2003, p. 218.

En 2003, lorsque la Cour Suprême des États-Unis a soutenu l'extension de la période du droit d'auteur (en l'occurrence le copyright) à soixante-dix ans après la mort de l'auteur, le *New York Times* a titré : « Bientôt, le droit d'auteur pour toujours ». L'article exprime une préoccupation selon laquelle « la décision de la Cour Suprême rend probable le commencement de la fin du domaine public et la naissance du droit d'auteur à perpétuité ». Ce titre fut suivi d'un cri du cœur : « Le domaine public a été une grande expérience, l'une de celles qui ne devraient pas être autorisées à mourir » (*International Herald Tribune* (IHT), 17 Janvier 2003).

En citant un exemple, Ruth Towse nous montre ce qui est en train de se développer. En 2006, Michael Jackson a vendu à Sony le catalogue des Beatles, pour une somme estimée à 1 milliard de dollars. « C'est une démonstration de ce point particulier. Pas besoin d'être économiste pour comprendre que la valeur de ces actifs augmenterait si le droit d'auteur devenait plus fort et durait plus longtemps »¹. Les sommes en jeu ne sont pas négligeables. Un rapport rédigé par l'IIPA² prend comme hypothèse que la valeur totale de l'industrie du droit d'auteur représentait en 2005 1 380 milliards de dollars. Cela représenterait 11,12% de l'ensemble du produit national brut des États-Unis, et fournirait du travail à 11 325 700 personnes³. Même s'ils ne reflètent pas exactement la réalité (l'IIPA est connue pour exagérer considérablement l'importance du droit d'auteur), les chiffres demeurent impressionnants.

Les industries de la musique et du film donnent de la voix lorsqu'il s'agit d'en appeler à la protection du droit d'auteur. Nous ne devrions pas oublier, cependant, qu'un certain nombre de groupes, apparus dans le domaine de l'image, dominent fortement le marché. En plus de Microsoft, Bill Gates possède également une entreprise appelée Corbis, qui achète du matériel visuel dans le monde entier, puis le numérise et le commercialise. En 2004, cela représentait 80 millions d'œuvres. Getty Images est également spécialisé dans des activités similaires, avec un réseau d'échange de photographies, iStockphoto⁴. En réalité, une proportion considérable du matériel visuel dans le monde est tombé dans les mains de 2 entreprises extrêmement grandes.

1. Towse, *Copyright and Creativity. Cultural Economics for the 21st Century*, 2006, p. 11.

2. NdT : l'International Intellectual Property Alliance est un groupement d'associations américaines ayant pour objectif le renforcement de la protection du droit d'auteur (voir la page Wikipédia consacrée).

3. Siwek, *Copyright Industries in the U.S. Economy*, 2007, p. 2.

4. Howe, *Crowdsourcing. Why the Power of the Crowd Is Driving the Future of Business*, 2008, p. 7.

Dans le prochain chapitre, nous verrons que l'industrie a encore beaucoup de souci à se faire pour maintenir le système du droit d'auteur. La tendance actuelle est ainsi d'abandonner cette approche juridique et de trouver refuge dans deux autres possibilités. La première consiste à proposer aux clients des règles d'usage basées sur un contrat auquel ils doivent souscrire. La seconde, qui prend déjà son envol, consiste à autoriser l'écoute de musique et l'usage d'autres œuvres artistiques sans trop d'obstacles, puis à les inonder de publicités, ce qui génère alors des sources de revenus pour l'industrie culturelle.

1.4 Accord sur les ADPIC : Aspects des Droits de Propriété Intellectuelle qui touchent au Commerce

Dans le passé, l'un des problèmes auquel les titulaires de droits d'auteur [et de propriété intellectuelle en général] devaient faire face était qu'il s'avérait toujours très difficile de faire respecter leurs droits dans d'autres pays, alors qu'ils avaient beaucoup à y gagner grâce à la progression de la globalisation économique. Les autres pays ne pouvaient être contraints d'introduire des lois sur le droit d'auteur dans leur propre législation, et encore moins à les mettre en place ou à les appliquer. Aussi, qu'ont-ils fait ? Dans les années 1980 et le début des années 1990, l'idée est apparue, au sein des conglomérats culturels, de négocier un accord multilatéral auquel les pays se trouveraient obligés d'adhérer. À cet égard, ils se trouvaient sur le même registre que celui des industries pharmaceutiques ou de l'agroalimentaire au sujet des brevets et autres droits de propriété intellectuelle. Créé au sein de l'Organisation mondiale du commerce (OMC) alors nouvellement fondée, cet accord porte sur les Aspects des Droits de Propriété Intellectuelle qui touchent au Commerce (ADPIC)¹.

Selon les termes de cet accord, les pays ont entrepris de s'entendre sur le niveau de protection qu'ils souhaitaient accorder aux titulaires de droits de propriété intellectuelle, ce qui fut intégré dans les législations nationales. Rien de nouveau jusqu'ici. Mais dans l'hypothèse où un pays laisse sa législation nationale en l'état, et échoue à introduire ou appliquer un système de droit d'auteur, la nouveauté apportée par l'accord sur les ADPIC — et l'OMC en général pour

1. Deere, *The Implementation Game. The TRIPS Agreement and the Global Politics of Intellectual Property Reform in Developing Countries*, 2009.

tous les autres accords commerciaux — réside en l'édition d'une série de sanctions à l'encontre du pays concerné.

Comment cela fonctionne-t-il ? Un pays porte plainte devant une cour, une commission ADPIC, à propos du comportement laxiste d'un autre pays, conduisant pour les entreprises du premier à un certain manque à gagner censé être issu des droits de propriété intellectuelle. Si le pays plaignant obtient gain de cause, il se voit alors attribuer un droit. Ce droit est celui de sanctionner l'autre, par exemple, en augmentant considérablement les taxes à l'importation ou l'exportation de certains produits. C'est un pouvoir sans précédent. L'accord ADPIC et de l'OMC prévoit que les produits d'échanges sélectionnés par le pays vainqueur ne sont pas tenus d'avoir un quelconque rapport avec la guerre commerciale qui a tout déclenché. Ils seront ceux qui désavantageront de manière substantielle le pays sanctionné.

Le processus mis en branle par les ADPIC signifie que non seulement les droits de propriété intellectuelle deviennent exécutoires pour la première fois dans l'histoire, mais une autre transformation en a aussi résulté. En effet, dans le passé, la connaissance utile et la créativité que l'auteur développait pour l'entreprise étaient, en théorie, la raison du maintien du système de droit d'auteur. À tout le moins, c'était un point de vue davantage en vigueur en Europe qu'aux États-Unis. Avec l'arrivée des ADPIC, l'auteur a été relégué à l'arrière-plan. La connaissance, la technologie et la créativité sont devenues des valeurs dont le commerce est la première raison d'être, avec le monde entier comme marché potentiel et les conglomerats à la barre, desservant tous les coins de la terre et les exploitant en appliquant des droits de propriété intellectuelle.

On pourrait dire que l'accord sur les ADPIC est un succès retentissant, puisque tous les doutes pesant sur le système du droit de la propriété intellectuelle ont disparu de l'horizon mental de beaucoup de gens. Cela n'a cependant rien de rassurant pour une large majorité de pays pauvres, voire extrêmement pauvres. La plupart des droits — pas uniquement les droits d'auteur, mais aussi les brevets et les marques commerciales — sont détenus par des entreprises localisées dans des pays riches. Nombreux sont ceux, parmi ces droits, qui s'étendent loin dans le futur. Qui plus est, les gouvernements, y compris dans les pays pauvres, sont contraints d'aider les entreprises privées du monde riche à appliquer ces droits par tous les moyens¹.

Comment diantre pensez-vous qu'il soit possible pour des pays pauvres de se développer si les matières premières nécessaires,

1. *Ibid.*, p. 67.

comme la connaissance, ne sont pas disponibles librement, mais doivent être achetées — sous réserve que ce soit même possible ? Naturellement, il serait cynique de rappeler qu'au XIX^e siècle, les pays du Nord ou de l'Ouest (tout dépend où vous habitez) étaient capables de faire un usage effréné de toutes connaissances à leur portée, sans aucune restriction liée à des droits de propriété intellectuelle.

Peter Drahos croit ainsi que le prix à payer pour l'extension sans fin des droits est trop élevé. Selon lui, les ADPIC ne peuvent pas être isolés d'autres problèmes urgents sur l'agenda global, tel que « l'élargissement des inégalités de revenus entre les pays développés et ceux en voie de développement, les profits excessifs, le pouvoir et l'influence des grandes entreprises sur les gouvernements, la perte de souveraineté nationale, la mondialisation, les problèmes moraux issus de l'usage et de la direction prise par les biotechnologies, la sécurité alimentaire, la biodiversité (les trois derniers étant tous liés au brevetage des plantes, des semences et des gènes), le développement durable, l'autodétermination des peuples indigènes, l'accès aux services de santé et les droits des citoyens aux biens culturels »¹.

1.5 La lutte contre le piratage est-elle prioritaire ?

Les tentatives pour créer un droit d'auteur applicable n'importe où dans le monde sont contrecarrées dans les pays où, jusqu'à maintenant, cet outil était peu connu, et pas uniquement en raison de la réticence ou de l'impuissance des gouvernements². Le piratage est également intervenu dans ces débats, et c'est peut-être un facteur non négligeable. Il est réalisé à une échelle industrielle ou avec des intentions complètement opposées, quand par exemple une personne peut, de chez elle, échanger librement de la musique avec une autre personne qui habite de l'autre côté de la planète. Comment devrions-nous juger ce phénomène ?

La mondialisation de ces dernières décennies a engendré beaucoup d'échanges illégaux. Cela comprend la musique et la copie de films, le commerce des femmes, des enfants et des organes humains, le trafic illégal d'armes et d'argent sale, la corruption et les paradis fiscaux, les travailleurs clandestins, la drogue mais aussi le piratage de la propriété intellectuelle. La philosophie des réformes néolibérales des

1. Drahos and Mayne, *Global Intellectual Property Rights. Knowledge, Access and Development*, 2002, p. 16.

2. Deere, *op. cit.*, 2009.

années 1980 et 1990 visait à créer des économies ouvertes avec aussi peu d'obstacles que possible pour le commerce et les transports. La régulation et le contrôle de l'État ont dû être réduits au maximum.

Nous ne devrions donc pas être étonnés que le marché noir et le commerce illégal aient fleuri dans ce sillage. Le FMI, par exemple, estime qu'entre 700 et 1 750 milliards d'euros sont douteux et circulent entre les banques, les paradis fiscaux et les marchés financiers (*Le Monde*, 23 mai 2006). Toute personne qui se dit surprise par le déclenchement de la crise financière mondiale en 2008 a forcément péché par inattention auparavant. Une partie de l'argent non déclaré dans le monde est destiné à des fins terroristes¹.

La grande question est de savoir si ce contournement des lois à grande échelle peut être jugulé, y compris dans le domaine de la musique et le piratage de films. Moïses Naím indique très clairement que nous n'avons pas les ressources pour cela. Nous devons donner la priorité au développement de nos outils de traçage et à nos systèmes judiciaires et pénaux. L'auteur donne deux principes directeurs. Tout d'abord, la valeur économique totale du commerce illégal doit être considérablement réduite : « Supprimez la valeur d'une activité économique, et sa prédominance diminuera d'autant ». Second principe : il faut réduire les dommages sociaux².

Dans l'ordre des priorités, l'urgence est clairement de s'attaquer au trafic des femmes, des enfants et des organes humains. Ces activités sont dégradantes pour une société civilisée. Si un état perd le contrôle absolu de l'usage de la violence et celui des flux d'argent, on n'a plus vraiment affaire à une société. Moïses Naim ne laisse aucune ambiguïté en ce qui concerne les drogues : il s'agit d'une cause perdue ; et pourquoi poserait-elle plus de problèmes que l'abus d'autres excitants ? Selon lui, l'état devrait s'incliner devant la réalité économique et prendre part lui-même au commerce de la drogue. Voilà qui représente une action audacieuse, qui n'est pas recommandée pour les pays qui cherchent à avoir de bonnes relations avec les plus grandes puissances du monde. Mais si vous sentez que vous n'avez rien à perdre, pourquoi pas ? Naim n'est pas plus optimiste sur l'issue du combat contre la fraude, que ce soit à l'échelle industrielle ou sur le plan individuel. Cela n'est pas dû à un manque de motivation de la part des titulaires de droits de propriété intellectuelle, mais au fait que les fraudeurs, faussaires et tous ceux qui échangent des œuvres artistiques sont beaucoup plus motivés, à

1. Napoleoni, *Money and terrorism*, 2004.

2. Naim, *Illicit. How smugglers, traffickers, and copycats are hijacking the global economy*, 2005, p. 252.

un niveau individuel. À l'évidence, la bataille contre la fraude devra être abandonnée en même temps que les droits de la propriété intellectuelle.

Sa conclusion est donc que la lutte contre le trafic des femmes, des enfants et des organes humains, contre le commerce illégal d'armes et l'argent sale, doit être une priorité urgente — et c'est déjà assez difficile — par rapport à la lutte contre le commerce de la drogue ou de la copie illégale. La dépénalisation et la légalisation des drogues et les échanges libres d'œuvres artistiques doivent être des possibilités envisageables. Cela permettrait de réduire considérablement le profit possible pour les trafiquants et le préjudice pour la société. Nous aimerions ajouter, sans doute de façon superflue, que lorsqu'il s'agit d'œuvres artistiques et de connaissances, les droits à la propriété intellectuelle portent plus atteinte qu'ils ne contribuent à la rémunération des artistes et à la création d'un domaine public regroupant des connaissances et des créations.

1.6 Les industries créatives et le retour du droit d'auteur

Au Royaume-Uni, sous la gouvernance de Tony Blair, les droits de propriété intellectuelle sont devenus très liés à la créativité, comme si l'un n'allait pas sans l'autre. On pouvait y voir une tentative de donner un second souffle au droit d'auteur dont l'influence s'érodait dans certaines strates de la société, pour ne pas dire que les gens y prêtaient peu d'attention. Avec la montée en puissance de la numérisation, les infractions au droit d'auteur se multipliaient : la musique, et par la suite les films, s'échangeaient librement. Pour le gouvernement anglais, il fallait promouvoir les avantages économiques que pouvaient tirer un pays, une région, une ville, à voir sa culture transformée en un marché important. Mais pour en tirer profit, il fallait en premier lieu que les droits de propriété intellectuelle soient strictement appliqués. Voilà de quoi inciter les autorités locales à renforcer leur contrôle du droit d'auteur.

En 1998 et 2001, une commission mise en place par le ministère de la culture britannique présenta des feuilles de route qui listaient parmi les objectifs l'idée d'augmenter le potentiel « créatif » des activités culturelles pour qu'elles génèrent davantage de valeur commerciale. Le terme générique « industries de la création » fut alors introduit et, d'après la définition qui en est donnée, il comprend « ces marchés qui prennent leurs racines dans la créativité, les compétences et le talent individuel, et qui renferment un potentiel pour

la création d'emploi et de richesse par la création et l'exploitation de la propriété intellectuelle »¹. Cette initiative lança la mode des Économies créatives, des Villes créatives et des Classes créatives.

Devrions-nous applaudir ces idées ? Pas forcément. L'incitation à entreprendre des activités de nature créative afin de générer un revenu dérivé de la propriété intellectuelle générerait de la richesse. Dans cette phrase, le sens de chaque mot est important et mérite que l'on s'y intéresse de plus près.

Le choix du mot « créatif » est maladroit. Toutes les activités humaines peuvent être qualifiées de créatives, et cet adjectif n'informe en rien sur la qualité créatrice des activités. Et surtout, la valeur de la création artistique pour une société, comme nous l'avons déjà mentionné, n'est plus prise en compte, elle est perdue. Le mot « industrie » dans la définition est essentiel. Il limite la création à Hollywood, aux quatre grosses maisons de disque et quelques grosses maisons d'édition. Toute autre activité créatrice, ou culturelle — terme que nous préférons — est produite et distribuée par des petites et moyennes entreprises.

La définition insiste sur le fait que les activités créatives émanent de la créativité, des compétences et du talent individuels. Or, nous avons vu que la vision de l'artiste isolé relève plus du cliché que de la réalité. La création artistique et le développement de la connaissance sont soutenus par des processus collectifs. Nous comprenons cependant que l'aspect individuel soit mentionné dans la définition. Les défenseurs des industries créatives souhaitent démontrer la nécessité d'étendre plus encore les droits d'auteur et de la propriété intellectuelle. Et ce sont bien des droits centrés sur l'individu. Comme nous l'avons également vu, le droit d'auteur ne représente qu'une infime contribution à l'accumulation de richesses de la population totale des artistes². Mais la définition suggère le contraire : la terre promise des industries de la création, villes, économies ou écoles d'art n'est atteignable que si la propriété industrielle est exploitée à grande échelle au travers de ces activités créatives.

Ruth Towse nous conseille de visiter n'importe quel site d'un ministère de la culture, d'un conseil régional ou d'une ville : « vous y verrez que le monde a soudainement pris conscience du potentiel économique de la créativité ! » Cela ne nous dit toutefois pas ce que l'on entend par créativité, ni comment un gouvernement peut la promouvoir.

1. Rossiter, *op. cit.*, 2006, pp. 103—104.

2. NdT : les revenus des artistes dépendent souvent de bien autre chose que le droit d'auteur, à commencer par les indemnités de perte d'emploi, du moins dans les pays qui peuvent se le permettre.

« L'une des solutions les plus répandues est le renforcement du droit d'auteur, l'idée générale étant que cela incite les personnes créatives à produire de nouvelles œuvres d'art, musicales, littéraires, etc. Les rétributions accordées aux artistes et autres créateurs par le droit d'auteur sont cependant limitées. »

D'un autre côté, Ruth Towse insiste sur le fait que le système est largement à l'avantage des conglomérats de la culture¹.

1.7 De nombreuses raisons

Le droit d'auteur fait l'objet de bien trop de critiques pour être maintenu. Certaines sont des questions de principe, alors que d'autres se sont peu à peu accumulées au cours des dernières décennies. Ainsi en va-t-il du mythe sans cesse brandi par les industries culturelles qui affirment que l'application stricte de la propriété intellectuelle génère de la richesse. La piraterie est un phénomène plus récent, surtout à l'échelle actuelle. Les sanctions pour manquement au droit d'auteur sont un phénomène nouveau dans le cadre des accords ADPIC. En principe, le droit d'auteur ou copyright — pour rendre justice aux diverses origines du système — a toujours eu pour objectif de garantir des investissements, évidemment. Au cours des dernières décennies, le système s'est mis à pencher de plus en plus vers la protection des investissements et ces derniers, de plus en plus lourds, bénéficient d'une protection proportionnelle, à la fois dans le temps et dans les applications. En contrepartie, le domaine public de la créativité et du savoir artistique est de plus en plus privatisé, érodé.

Dans de nombreux domaines artistiques (est-il besoin de préciser que le divertissement et le design en font partie à nos yeux ?), le droit d'auteur n'a jamais atteint sa promesse de fournir des revenus raisonnables à de nombreux artistes. Mais la faute n'est pas entièrement à imputer au droit d'auteur, le marché est également en cause. Ces dernières années, la différence de revenu entre la grande star et l'artiste moyen n'a fait qu'enfler, dans des proportions jusqu'alors inconnues.

Il devrait être possible de corriger cela dans une certaine mesure pour repartir sur de bons rails. Mais rien n'est moins sûr. Une grande partie de ces défauts sont liés à l'influence qu'exerce la mondialisation, au nom du néolibéralisme, sur notre société. Si la balance

1. Towse, *op. cit.*, 2006, p. 1.

penche toujours en faveur du pouvoir économique, tout effort sera vain.

Ce qui nous amène à la critique du droit d'auteur la plus fondamentale : la propriété, son effet de censure et les droits moraux. Évidemment, des critères variables peuvent s'appliquer ici. Nombreux sont ceux qui sont profondément en désaccord avec le fait qu'une expression artistique puisse être aux mains d'une seule personne qui détient les droits d'usage exclusifs et exerce un monopole. L'esprit de la loi est qu'il faut s'accommoder de ce désagrément pour un temps limité — mais alors vraiment limité — pour le « bien » des artistes et des tiers publiant leurs œuvres, afin qu'ils puissent tirer des revenus de leurs créations et de leurs prestations. Dans le prochain chapitre, nous étudierons les évolutions de ce raisonnement, ainsi que les solutions proposées.

De notre côté, la simple idée que l'expression humaine, sous sa forme artistique, puisse être l'objet d'un monopole ou être privatisée ne nous convient pas. Nous avons également le sentiment que les barrières légales sont totalement superflues pour garantir les revenus et les investissements des artistes. Aux chapitres 3 et 4 nous présenterons nos propositions pour une organisation économique des marchés culturels radicalement différente. La solution d'une protection légale limitée dans le temps ne nous convient pas non plus. À partir du moment où une œuvre est diffusée ou a été jouée, nous devrions avoir le droit de la modifier ou, en d'autres termes, d'y répondre, de la remixer, et pas seulement quelques années après que le droit d'auteur ait expiré. Le débat démocratique, y compris sur les formes artistiques les plus novatrices, devrait avoir lieu ici et maintenant, et non lorsqu'il aura perdu tout son sens. De notre point de vue, il n'y a pas de place pour les droits moraux. Nous y substituons, par exemple, les jurisprudences et dispositifs juridiques contre les actes injustes et illégaux dans ces cas où les artistes se sentent en droit de se plaindre lorsque leur œuvre est utilisée dans des contextes qu'ils condamnent.

Sentiment étrange que celui d'être arrivé à un point décisif en cette fin de chapitre. À nos yeux, les raisons d'abandonner le droit d'auteur sont légion. Beaucoup ne sont pas prêts à renoncer d'un claquement de doigts à cet instrument, mais sont néanmoins critiques à son égard. Peut-il être amélioré ? C'est la question tout à fait légitime qui sera le sujet du prochain chapitre.

Alternatives insatisfaisantes et pires

2.1 Immense et indésirable

Maintenant que le droit d'auteur a pris des proportions aussi immenses qu'indésirables, il n'est pas surprenant que sa crédibilité et sa légitimité soient remises en question. Il est donc naturel de chercher une alternative.

Pour ce chapitre, nous avons analysé plusieurs solutions visant à changer le droit d'auteur. La première est proposée par des intellectuels et des militants qui souhaitent un retour aux usages du passé. Selon eux, le droit d'auteur n'est pas une si mauvaise idée dans son

principe, mais il est devenu complètement incontrôlable. La devise est : ramenons tout ceci à des proportions raisonnables.

La seconde concerne le souhait exprimé par les sociétés non occidentales que leur culture traditionnelle et leur folklore soient protégés du pillage occidental. Leur objectif est d'ajouter une variante collective là où les droits sur la propriété intellectuelle ont un caractère individuel.

La troisième approche se focalise sur diverses formes d'impôt qui pourraient remplacer ou simplifier le système de droit d'auteur. Comment peut-on prélever ces taxes plus efficacement et comment peut-on redistribuer l'argent récolté plus équitablement ? De plus en plus de critiques soulignent la manière dont les organismes de droit d'auteur fonctionnent et leur tendance bureaucratique qui occasionne tant de dépenses en frais de fonctionnement.

Une quatrième variation au droit d'auteur actuel se divise en deux voies totalement différentes, voire opposées. Leur point commun est qu'elles cherchent toutes deux à introduire des réglementations basées sur le droit des contrats, de sorte que l'actuel système de droit d'auteur devienne moins important ou même disparaisse. L'utilisateur potentiel d'une œuvre artistique se voit proposer un contrat qui stipule de quelle manière l'œuvre peut être utilisée ou non. L'introduction du système de gestion des droits numériques imposera l'adhésion de tous ; du moins, telle est l'intention.

Mais en quoi ces deux voies divergent-elles ? La première s'exprime à travers l'organisation Creative Commons, avec pour objectif d'optimiser l'accessibilité publique des œuvres artistiques. C'est dans ce but qu'a été créée une gamme de licences qu'on « attache » à une œuvre, tout en maintenant la propriété privée de l'œuvre par le biais du droit d'auteur ; mais il s'agit toujours de contrats. La seconde voie a été conçue par les grands groupes culturels. Ils accablent leur public de conditions restrictives basées sur un système strict de contrats et de licences.

Évidemment, les idées concernant le droit d'auteur se sont dispersées dans de multiples directions, en partie sous l'influence du monde numérique. Les grandes entreprises culturelles ne demandent pas mieux que de réguler, gérer et contrôler l'usage des œuvres artistiques dans les moindres détails. D'autres intervenants revendiquent l'exact contraire, comme les intellectuels détracteurs des droits d'auteur ou les défenseurs de Creative Commons. Ceux-là voudraient réduire l'importance du système de droit d'auteur et promouvoir l'idée que l'intérêt public reprenne une place significative.

Telles sont les alternatives qui ont été énoncées et mises en pratique. Enfin, il y a les millions d'autres personnes qui continuent à faire comme si les droits d'auteur n'existaient pas, qui téléchargent dans un sens ou dans l'autre comme bon leur semble, au grand dam des industriels qui, au-delà des condamnations qu'ils réclament, consacrent beaucoup d'énergie à ancrer l'idéologie du droit d'auteur dans les mentalités. Mais est-ce efficace ? Pas vraiment. Il semble qu'aucune forme d'éducation ou de propagande ne puisse régler le problème¹.

2.2 Retour dans le passé

Les critiques du droit d'auteur tendent souvent à conclure qu'il a pris une trop grande ampleur : la période de protection est trop longue et procure trop d'avantages au bénéficiaire. On peut reprocher de même que les citoyens ont partiellement perdu leur droit à un usage raisonnable, comme le droit de citation. Aussi, théoriquement, ces observations rejoignent certains — sinon beaucoup — des arguments présentés dans le chapitre précédent.

Mais ceci n'empêche pas de penser que le système peut être ramené à des proportions normales et tout à fait pertinentes dans le monde numérique. Dans ce cadre, il se peut que la copie et la distribution d'une œuvre ne coûtent presque rien, mais il reste toujours à la créer et à la produire. Elle nécessite d'être perfectionnée par un éditeur ou un réalisateur et il faut la faire connaître au monde extérieur. Tout ceci a un coût qui doit, au minimum, être amorti d'une manière ou d'une autre. Ne devrions-nous pas redouter que, sans le droit d'auteur, des éditeurs ou des producteurs peu scrupuleux ne s'emparent de certaines œuvres sans que leurs auteurs ou, par exemple, leurs éditeurs d'origine n'aient de recours ?

Comment ces critiques peuvent-elles envisager que le droit d'auteur puisse être remis sur les rails ? Diverses propositions sont avancées. Premièrement, en réduisant drastiquement les termes de la protection : certains suggèrent une durée de vingt ans², d'autres proposent cinq ans extensibles à un maximum de soixante-quinze ans³, d'autres encore proposent quatorze ans extensibles une fois (*The Economist*, 30 Juin 2005). Ces durées sont basées sur des calculs, mais aussi sur des estimations : pendant combien de temps le

1. Litman, *Digital Copyright*, 2001, pp. 112—115.

2. Boyle, *Shamans, Software, and Spleens. Law and the Construction of the Information Society*, 1996, p. 172.

3. Brown, *Who Owns Native Culture ?*, 2003, p. 238.

véritable auteur peut-il espérer bénéficier d'un revenu raisonnable à partir de son travail? Même question pour le producteur, afin d'amortir ses coûts. À l'évidence, ces estimations varient considérablement.

Deuxièmement, certains voudraient que le principe d'usage raisonnable retrouve la place qu'il mérite. « Usage loyal » (*fair use*) est la terminologie américaine. En Europe, ce point juridique fait référence aux exceptions et restrictions statutaires qui représentent l'intérêt de la société à conserver le savoir et la créativité comme des éléments constitutifs, car ils se sont accumulés au cours du temps grâce aux efforts fournis dans la société en question. L'objectif de ce principe est de permettre au savoir et à la créativité de se développer davantage sans être totalement privatisés. Initialement, c'est cet équilibre que le droit d'auteur a pour vocation d'assurer : il y a des créateurs et des producteurs qui ont un intérêt légitime à ce que leurs œuvres engendrent un profit, mais la société doit également pouvoir accéder à ces œuvres de manière satisfaisante.

Un point qui a été mis en évidence ces dernières années est qu'un grand nombre d'œuvres sont « devenues orphelines ». Qu'est-ce à dire? Des quantités phénoménales de livres, d'œuvres musicales, d'images et de films sont toujours soumises au droit d'auteur. Elles ne sont pas encore tombées dans le domaine public. Dans le même temps, néanmoins, il existe de nombreux cas où aucun propriétaire n'exploite l'œuvre commercialement, ou bien le propriétaire ne sait même pas qu'il possède une œuvre soumise au droit d'auteur. Or, le délai de protection du droit d'auteur est devenu si long que des centaines de milliers d'œuvres sont hors du domaine public et personne n'a la possibilité d'en faire usage, quel que soit le but, sans risquer une lourde sanction. Mais la plupart du temps, personne n'a plus le moindre intérêt à exploiter commercialement ces œuvres ni à préserver l'intégrité de la création artistique. On qualifie ces œuvres d'orphelines. En d'autres termes, une proportion non négligeable de notre héritage culturel a été condamnée à hiberner.

Le moins que l'on puisse dire est que cela pose problème. Peut-on faire quelque chose pour y remédier? En janvier 2006, le bureau américain du droit d'auteur (*US Copyright Office*) a publié un rapport sur l'ampleur du phénomène et a décrit des solutions envisageables. Le système que ce rapport préconise est celui de la responsabilité limitée. Cela signifie que les utilisateurs d'une œuvre présumée orpheline enfreignent toujours la loi sur les droits d'auteur, mais s'ils ont mené une « recherche raisonnable », alors ils ne peuvent pas être poursuivis si le titulaire des droits se manifeste. Sinon, le titulaire est en droit d'attendre une rémunération de la part de l'utilisateur de l'œuvre.

Mais vous vous demandez sûrement ce qu'est une « recherche raisonnable ». Pour autant que l'on puisse en juger, il s'agit d'une aventure périlleuse qui se déroule en plusieurs étapes. D'abord, il faut établir si l'œuvre est encore soumise au droit d'auteur. Tâche difficile, car la période d'application peut varier et, dans de nombreux cas, la fin de cette période dépend de la date de décès de l'auteur. Par ailleurs, il est souvent délicat, voire impossible, de retrouver la trace des auteurs ou d'autres titulaires des droits. Quand une œuvre n'est plus disponible dans le commerce, se procurer les informations biographiques est un véritable défi, et même si l'on parvient à trouver des indications sur l'auteur, l'éditeur ou le distributeur, ce n'est alors pas suffisant pour identifier exactement qui détient les droits : l'auteur peut les avoir transférés à une tierce partie. Qui plus est, les droits d'auteur possédés par une entreprise peuvent simplement être tombés dans l'oubli et, si cette entreprise a fait faillite ou a été rachetée, la recherche raisonnable se complexifie d'autant plus : qu'est-il arrivé aux droits d'auteur¹ ?

En janvier 2006, un nouveau parti politique suédois nommé le Parti Pirate (*Piratpartiet*), a été fondé par des citoyens qui se sentaient de toute évidence mal à l'aise avec l'évolution contemporaine du droit d'auteur. Ils n'ont pas gagné de siège au parlement², mais leur parti a tout de même bénéficié de quelques dizaines de milliers de votes aux élections. Contrairement à ce que son nom laisse entendre, ce parti n'est pas favorable à une abolition des systèmes de brevets ou de droits d'auteur, mais il affirme « que les droits d'auteurs doivent connaître un retour aux sources. Partager des copies, ou, d'une autre manière, diffuser ou utiliser des œuvres à des fins non lucratives, ne doit jamais être illégal puisqu'un tel usage raisonnable est bénéfique à toute la société. » (IHT, 5 juin 2006)

Le Parti Pirate a soudain connu une forte exposition médiatique et un afflux de membres quand, en juin 2006, juste avant les élections, la police suédoise a fait cesser l'activité de Pirate Bay, un site d'échange musical suédois extrêmement populaire. Cela a fait du grabuge. *Rapport*, une émission télévisée suédoise d'information, a mis les pieds dans le plat en affirmant que l'offensive sur Pirate Bay était le fruit d'une pression exercée directement par les États-Unis sur les autorités suédoises, alors que l'équivalent suédois du Procureur de la République avait déjà conclu que le dossier contre Pirate Bay était trop léger pour justifier une telle action. Le gouvernement

1. Gowers, *Gowers Review of Intellectual Property*, 2006, pp. 69—71.

2. NdT : Le 7 juin 2009, après avoir remporté 7,1% des voix (issues notamment de l'électorat le plus jeune) lors des élections européennes, le Parti Pirate suédois s'est vu accorder une place parmi les 18 représentants suédois au Parlement Européen.

suédois a immédiatement démenti cette accusation. Depuis, en 2009, un tribunal suédois a condamné les propriétaires de Pirate Bay.

Les critiques soulignent ce point important : les pays n'ont plus la liberté de gérer le droit d'auteur comme ils l'entendent. Ils sont plus ou moins forcés de mettre en place les procédures standard basiques, comme convenu dans les accords ADPIC (cf. chapitre 1)¹. Peter Drahos décrit ce problème comme suit : « Les états développés d'aujourd'hui avaient une grande liberté de conception quant à la réglementation de la propriété intellectuelle ». Le régime d'échange de l'OMC a retiré aux états cette « liberté de conception »² tellement importante pour les pays qui en sont à différents stades de développement et devraient par conséquent avoir toute latitude pour accéder aux sources de connaissance dont ils ont désespérément besoin pour leur développement.

C'était pourtant le cas il y a bien longtemps. Au XIX^e siècle, par exemple, les pays occidentaux ont évolué sur le plan économique et technologique en faisant usage de connaissances librement accessibles. Aujourd'hui, ils se détournent de ces pratiques et demandent aux pays en voie de développement de se plier à des contraintes qui rendent difficile, sinon impossible, leur propre développement : les pays pauvres doivent se débrouiller sans pouvoir accéder librement aux types de connaissances qui ont rendu jadis possible la croissance en Occident. Ces savoirs ont été confisqués, l'accession leur en est impossible faute de moyens d'acquérir des droits d'accès, toujours en supposant qu'on leur ait donné au préalable la permission d'acheter et d'utiliser ce savoir.

C'est pour ces raisons que Peter Drahos propose la création d'un accord-cadre international sur l'accès au savoir, qui se baserait sur la structure des droits de l'homme :

« car comme le régime de propriété intellectuelle, ils sont mondialisés. La structure des droits de l'homme est également le bien de la communauté internationale qui se rapproche le plus d'une ressource commune de valeurs qui pourraient servir de guide pour les questions d'accès et de propriété en matière de connaissance... Le projet d'accord proposerait le principe selon lequel les gouvernements ont le devoir, par respect des droits de l'homme, de réguler

1. Voir Deere, *The Implementation Game. The TRIPS Agreement and the Global Politics of Intellectual Property Reform in Developing Countries*, 2009.

2. Drahos, *An Alternative Framework for the Global Regulation of Intellectual Property Rights*, 2005, p. 27.

la propriété d'une manière qui promeuve les droits et les valeurs élémentaires de leurs citoyens. »¹

Pour énoncer le problème en termes plus généraux :

« Un traité sur l'accès au savoir offre aux pays en voie de développement une chance de mettre en place une gouvernance nodale, ouverte sur le plan épistémologique et adaptée à leurs besoins, contrairement à l'actuelle forme de gouvernance, qui est épistémologiquement fermée, inadaptée aux besoins voire néfaste. »²

« Dans sa proposition, Peter Drahos parle principalement d'accès au savoir, mais ses idées au sujet d'un tel accord-cadre sont bien sûr également pertinentes en matière d'expression culturelle.

Nous considérons que la tentative de donner au droit d'auteur une approche humaniste est d'une valeur inestimable et qu'elle est indispensable dans le champ d'un débat critique que l'on ensemence si peu. Il est important de ne faire aucun secret de la puissance potentielle du système, mais d'imprégner le débat public de la nécessité de porter un jugement sur l'état actuel et insoutenable des choses : après tout, il s'agit des artistes, il s'agit du domaine public.

Néanmoins, nous redoutons que ces critiques ne visent pas le problème principal ni la situation dans laquelle nous nous trouvons maintenant, au début du XXI^e siècle. Bien que plusieurs propositions visent à raccourcir la durée du titre de propriété, nous sommes toujours confrontés au fait que l'expression artistique possède un propriétaire. Dans le précédent chapitre, nous insistions sur le fait que cette situation est inacceptable pour la communication sociale ou le débat critique. Dans le prochain chapitre, nous allons montrer qu'une telle situation exclusive de monopole n'est pas du tout nécessaire d'un point de vue économique.

De même, s'il faut atténuer largement la notion de respect du droit d'auteur, il est difficile de dire comment cela peut être réalisé sans engendrer de criminalité. Qui plus est, les priorités des missions policières ou analogues ne devraient-elles pas cibler davantage les problèmes qui nuisent réellement à notre société et à sa pérennité ? Le passage au numérique a bouleversé la donne de nombreuses façons. Reste-t-il une place pour une règle protectionniste telle que le droit d'auteur ? Dans la mesure où celui-ci n'a pas pour mission

1. *Ibid.*, p. 16.

2. *Ibid.*, p. 23.

principale de procurer un revenu raisonnable aux artistes, il n'y a aucune raison de laisser perdurer ce système.

Pourtant, de nombreux intellectuels insistent sur le fait que le droit d'auteur est souvent cité comme un point essentiel, par exemple, dans la Déclaration des droits de l'homme ou dans divers traités humanistes. Ce n'est pas simplement un artifice occasionnel qu'on peut balayer d'un revers de la main. Il s'agit là d'une haute valeur morale, ce qui donne matière à réfléchir. Une seule question se pose : le concept de droit d'auteur est-il réellement mentionné dans ces documents ? La réponse est sans équivoque : non. L'article 27.2 de la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948, censé prouver que le droit d'auteur est un droit de l'homme, stipule :

« Chacun a droit à la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur. »

Il n'y a pas un mot dans cet article à propos du droit d'auteur et aucune raison de l'interpréter ainsi. Les droits moraux d'un auteur peuvent être parfaitement honorés, par exemple, en adaptant l'œuvre de manière respectueuse ou même en la modifiant. Il faut faire preuve d'imagination pour interpréter ce texte comme un article prohibitif.

Nous avons également vu dans le premier chapitre que le système du droit d'auteur tel qu'il a existé en Occident pendant plus d'un siècle et demi ne fait rien — ou si peu — pour servir les intérêts matériels de la plupart des artistes ; et il existe de sérieuses raisons de se demander s'il peut faire quoi que ce soit pour les pays pauvres.

Ce serait aller un peu trop loin que de prétendre que l'article 27.2 confère une légitimité supplémentaire à l'existence du droit d'auteur. Plus encore, il n'est pas évident de prétendre que cet article y fasse explicitement référence. La Déclaration des droits de l'homme et les traités officiels de ce type sont là pour établir des principes de base et non pour les instrumentaliser.

Enfin, on trouve aussi des intellectuels qui aimeraient n'utiliser le droit d'auteur que pour garantir les intérêts financiers des artistes. Ils suggèrent que ces derniers ne devraient pas pouvoir transmettre leurs droits à une tierce partie et devraient conserver ces mêmes droits — et les revenus afférents — pour eux-mêmes, ce qui les rendrait moins dépendants des grands opérateurs culturels. La question est de savoir si le système du droit d'auteur peut être restreint de cette façon. La seule réponse possible est : non, on ne peut pas. Le

système ne s'y prête pas. Après tout, c'est un droit de propriété intellectuelle et la propriété, par définition, est transmissible. Tout plaider pour rendre impossible la transmission des droits est donc aussi un plaider pour en finir avec le système des droits de propriété intellectuelle. Ceci nous mène vers un autre domaine du droit — mais certainement plus le droit d'auteur —, allant à l'encontre de nombreuses critiques qui souhaiteraient rénover le système pour en promouvoir les meilleurs aspects.

2.3 La propriété collective

En réalité, beaucoup de travaux sont produits collectivement ; le droit d'auteur — étant un droit individuel — n'est pas capable de traiter correctement ces problématiques. N'est-il pas temps de proposer une solution appropriée ?

Par exemple, certains artistes contemporains joignent leurs forces et organisent leurs activités ensemble. Un second exemple, et quantitativement le meilleur, est celui de tous ces artistes de cultures non occidentales modernes, pour qui l'appropriation individuelle de créations et de découvertes est un concept (culturellement) étranger. Prenons un troisième exemple : il y a ces cultures dont les traditions jouent encore un rôle dominant et qui fournissent un ensemble significatif d'orientations pour le développement de la créativité et de la connaissance.

Ce que ces artistes et cultures ont en commun, c'est la rareté, voire l'inexistence de l'appropriation individuelle du travail. Le droit d'auteur tel que nous le connaissons est donc hors de propos dans ces contextes. Une alternative doit-elle être discutée ?

Il n'y a pas grand-chose à dire à propos du nombre croissant d'artistes contemporains qui travaillent collectivement, particulièrement lorsque l'on parle des médias numériques. Généralement, il est impossible, et particulièrement pour les personnes extérieures, de dire qui a participé à quelle partie de l'œuvre. En revanche, dans l'environnement immédiat du groupe d'artistes en question, le nom de celui qui a eu une influence décisive dans une œuvre n'est pas un secret. Cela améliore sa réputation. De plus en plus d'artistes de ce genre ne prêtent aucune attention au droit d'auteur mais ne tentent pas de créer d'alternative collective non plus. Ils créent des projets, soit en commission, soit pour les vendre sur le marché. Une fois un projet vendu, ils en commencent un autre. Ils tirent leurs revenus du travail concret qu'ils produisent. Dans le quatrième chapitre, nous

reviendrons sur le développement de ces nouveaux moyens de gagner de l'argent dans le secteur culturel.

Néanmoins, tout un chacun peut concevoir que ces artistes qui travaillent collectivement ne sont guère enclins à laisser d'autres personnes s'appropriier leur travail et en réclamer les droits d'auteur. Ils recherchent donc des moyens pour se prémunir contre de telles formes d'appropriation. D'un autre côté, ils autorisent la réutilisation de leur travail, par exemple, pour des besoins non commerciaux. Creative Commons pourrait proposer ici une solution, dans la mesure où il est toujours question du système de droit d'auteur. Le principe de base est que l'auteur ne renonce pas à ses droits (car ses droits apparaissent, par définition, dès la création de l'œuvre). Il est ensuite plus ou moins permis aux autres personnes d'utiliser librement l'œuvre, sous certaines conditions. C'est ce que permet une des licences développées par Creative Commons.

Même si ces artistes ne sont pas intéressés par la détention de droits d'auteur, le fait même que ce dernier existe signifie qu'ils finiront par adopter ce modèle, au mieux dans une de ses versions éclairées. Comme l'appropriation privée existe incontestablement, elle ne peut être niée. La meilleure chose à faire est de jouer le jeu, mais avec ses propres règles.

Cependant, dans les pays développés non-occidentaux, qui sont généralement pauvres, voire très pauvres, le droit d'auteur fait face à un défi totalement différent. Dans le contexte de notre analyse, il est important de garder à l'esprit que le phénomène d'appropriation des expressions artistiques est inconnu ou joue un rôle très faible dans la plupart des cultures. Les pays non-occidentaux sont d'un seul coup confrontés à deux réalités.

D'un côté, il est possible pour les artistes de toucher des marchés plus étendus résultant de la modernisation de la société et des technologies associées. Les producteurs, entreprises du disque et autres intermédiaires, offrent leurs services et parfois aussi influencent le contenu des œuvres. Cette pratique ramène le droit d'auteur dans le débat.

D'un autre côté, ces pays n'ont pas le choix. Leur adhésion à l'OMC a impliqué la transposition des accords ADPIC dans leur législation¹. Cette transition depuis un contexte où le droit d'auteur est inexistant vers un système complètement développé introduit d'énormes changements. Les œuvres qui appartenaient à la communauté et étaient disponibles pour tout le monde — peut-être guidées

1. Deere, *op. cit.*, 2009.

ou restreintes par certaines lois de la communauté — peuvent maintenant être réclamées par des artistes comme étant leur propriété individuelle et ne plus être utilisées ou adaptées librement par autrui. Seule l'idée de l'œuvre est accessible ; s'évaporent ainsi la réalité et la disponibilité pour tous des expressions collectives.

Dans le cas des brevets, il est simple de démontrer qu'un ensemble de connaissances locales, par exemple, est exproprié et tombe dans des mains privées, généralement au détriment de la population. Il est plus difficile de montrer que les cultures locales sont fondamentalement transformées par l'appropriation des formes d'expression artistique. La logique apparente du droit d'auteur est martelée à chaque homme, femme et enfant avec tant de force qu'il devient difficile de répondre de manière cohérente. Cela pose la question évidente de savoir pourquoi ces pays devraient introduire un tel système inadapté au XXI^e siècle. Est-il utile ?

Nous devons garder à l'esprit que, au début des années 1990, les pays en développement ont résisté à l'introduction des accords ADPIC. Un de leurs arguments était qu'il est étrange d'incorporer les droits de propriété intellectuelle à l'OMC qui, après tout, est supposé être un accord sur le libre-échange, tandis que les droits de la propriété intellectuelle établissent une position de monopole sur la connaissance et la créativité. C'est une contradiction dans les termes. Ces pays ont aussi objecté le caractère uniforme des accords ADPIC et l'obligation de hauts niveaux de protection. Le monopole sur la propriété de la connaissance et des idées, dans les mains de sociétés de pays riches, se voyait renforcé par ce traité. L'écart technologique entre le Nord et le Sud ne pouvait en être qu'augmenté. Ainsi, les accords ADPIC devaient rendre économiquement plus simple le transfert de capitaux depuis les pays émergents vers les pays développés¹.

Peter Drahos insiste sur le fait que le colonialisme a laissé des traces dans l'extension du système de droit d'auteur dont le but était de protéger les intérêts des exportateurs. Chaque révision a amené des standards plus développés. Quand les pays ont quitté leur statut de colonies, ils ont été confrontés à un système qui, selon Peter Drahos, « était dirigé par un club du Vieux Monde composé d'anciennes puissances coloniales qui assuraient leurs intérêts économiques »². Avec les accords ADPIC, ce procédé a été accéléré.

La troisième situation dans laquelle le droit d'auteur s'accorde avec la dimension collective se trouve en général dans les sociétés où les traditions, la connaissance locale et le folklore font encore partie

1. Deere, *op. cit.*, 2009, p. 1.

2. *Ibid.*, p. 9.

de la culture. Là où il n'y a pas de distinction, par exemple, entre la connaissance et la spiritualité et où toutes les facettes de la vie, la nature et la terre forment un tout. Ces cultures se trouvent généralement dans les plus pauvres segments sociaux : des populations immergées dans une situation où la connaissance traditionnelle et les traditions, sacrées pour elles et essentielles à leur identité, leur sont volées généralement par des entreprises occidentales foisonnant de droits sur la propriété intellectuelle. Nous devons prendre en compte le fait que ces sociétés ne sont pas seulement unies à leurs ancêtres, mais aussi souvent divisées par des luttes de pouvoir internes pour la terre, les ressources naturelles, la connaissance, le contrôle social et la représentation culturelle ; des luttes souvent causées par le colonialisme, l'oppression politique et les processus de modernisation.

Il est devenu de plus en plus clair, à tous points de vue et sur ces dernières décennies, que ces cultures ont été maltraitées, qu'elles ont souffert de l'exploitation et du vol pur. Une des étapes importantes de cette prise de conscience est la Convention sur la diversité biologique de 1992, qui a reconnu l'importance des connaissances traditionnelles dans la protection des espèces, écosystèmes et paysages. Pour protéger ces valeurs, l'idée a germé qu'un régime spécial de droits de propriété intellectuelle devait être développé, un système plus approprié à protéger la possession collective de la connaissance et de la créativité. Si les droits de propriété intellectuelle protègent les particuliers et les sociétés, pourquoi ne pas transformer le système et l'adapter aux situations dans lesquelles aucun propriétaire individuel ne peut être identifié ?

C'était, et cela reste, une tâche compliquée. Au milieu des années 1990, la question était ajoutée à l'agenda de l'OMPI, l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle, qui a mis en place un Comité intergouvernemental de la propriété intellectuelle relative aux ressources génétiques, aux savoirs traditionnels et au folklore. Après de longues négociations, en 2005, une première proposition de texte réunissait les objectifs politiques et les principes fondamentaux concernant la protection des savoirs traditionnels et expressions du folklore. Les idées qu'elle formulait se sont trouvées éliminées en raison des objections des États-Unis et du Canada.

Cependant, le revers politique n'est pas la seule chose qui a enterré le projet. Arriver à un accord sur ce que devrait inclure un traité sur la protection des droits de propriété intellectuelle est assez délicat. Pour être honnête, il est presque impossible de transformer un traité avec l'intention expresse de réguler l'appropriation individuelle en faveur d'une protection des droits collectifs. Le droit d'auteur demande une source de création individuelle et identifiable ; il demande

une forme fixe et les droits sont à durée limitée. Dans les cultures où tous les aspects de la vie sont interconnectés, il est impossible d'identifier de tels éléments. De plus, les membres de ces groupes sociaux en rejettent l'idée même, dans la mesure où leurs traditions tirent leurs racines dans des principes complètement différents. Il y a des aspects de la culture qui devraient rester secrets, ou qui ne devraient pas être segmentés, isolés et vendus. Il y a aussi la question de savoir qui devrait être le porte-parole de tel groupe et qui devrait en défendre les intérêts lorsqu'on en vient à statuer sur les droits collectifs. Qui décide quel est l'usage correct et où est la limite? Cela appelle les conflits.

La durée limitée — en principe — du droit d'auteur rend précaire la création collective d'un droit de propriété individuelle. Si certaines sociétés clament que leurs connaissances, traditions et folklore existent depuis des siècles, alors ces valeurs et objets matériels sont déjà dans le domaine public depuis très longtemps. Il va sans dire que ces sociétés n'envisagent pas cet aspect quand elles demandent un système de droits de propriété intellectuelle collectifs. La connaissance, les traditions et le folklore leur appartiennent jusqu'à la fin des temps. Ce qui est fait et pensé dans ces sociétés fait partie du bon maintien de la connaissance, des expressions culturelles et de la culture qui vont de pair avec la terre et la nature. Les lois coutumières décident de qui peut utiliser les différents types de connaissances et de créativité artistique, où, quand et en respectant quelles obligations.

Par ailleurs, un des principes de base des droits de propriété intellectuelle concerne la transmission de la possession. Les sociétés dans lesquelles la connaissance traditionnelle et le folklore jouent un rôle important seraient scandalisées à l'idée que leurs traditions de grande valeur puissent être commercialisées. Cela serait intolérable. Pour toutes ces raisons, la tentative au sein de l'OMPI pour transformer le système de propriété intellectuelle en un dispositif de possession collective était vouée à l'échec.

Des arguments ont été avancés pour accorder aux connaissances traditionnelles et à l'héritage culturel de ces sociétés le statut d'« héritage commun de l'humanité » ou de « biens publics globaux ». Nous ne nions pas que des éléments de connaissance partagée existent dans ces sociétés, mais ces activités communes sont basées sur la réciprocité. Aussi longtemps que le système de droit d'auteur existera, ces indigènes, ces communautés locales, ne seront pas très enclins à offrir au monde leur héritage culturel et leur connaissance traditionnelle. Par le passé, de très nombreuses appropriations et utilisations de leurs connaissances traditionnelles n'ont pas été réciproques.

Dans le précédent chapitre, nous suggérons la qualification d'actes injustes et illégaux et la responsabilité légale comme autant d'avatars du droit moral. Nous recommandions ces instruments juridiques comme moyen de prévenir l'utilisation des créations artistiques dans des contextes contraires aux valeurs que l'auteur ou l'artiste chérissent, des valeurs essentielles à leur intégrité. Invoquer un rendu de jugement sur un acte injuste et illégal peut aussi fonctionner pour les communautés où les traditions et le folklore jouent encore un rôle important. Cela peut fournir une jurisprudence nationale et internationale, adaptée aux situations spécifiques où la population locale trouve injuste l'appropriation de ses valeurs. Pour cela, budget et connaissances doivent être mis en commun pour permettre aux membres de ces sociétés d'accéder aux tribunaux.

2.4 Bibliothèque collective et argent

Une approche radicalement différente du droit d'auteur se concentre sur la façon dont ces droits sont collectés et redistribués. Il s'agit d'un sujet assez épineux. Les utilisateurs de contenus artistiques doivent composer avec de multiples organismes gérant chacune différents types de droits et devenant chaque jour de plus en plus difficiles à recenser sur la Toile. Tout le monde n'est pas non plus satisfait par la répartition des sommes d'argent ainsi collectées. Lorsqu'on fait des estimations sur le nombre d'albums ou de places vendus — et ce genre de méthode d'échantillonnage est inévitable — les avis sont en général massivement plus favorables aux artistes vus et entendus fréquemment que pour ceux qui reçoivent moins d'attention. La question est donc : n'existe-t-il pas un système plus simple et plus juste ?

Par ailleurs, les sociétés de gestion collective des droits d'auteur deviennent impopulaires lorsque des membres de leur conseil d'administration reçoivent des salaires et rémunérations exorbitants, comme le révélait en 2005 un rapport français (*Le Monde*, 9 Juillet 2005¹). Toutefois des points positifs sont à noter : plusieurs de ces sociétés au niveau européen investissent une part de leur revenu dans des fonds culturels, et jouent parfois un rôle majeur en tant que mécènes de la vie culturelle publique. La philosophie sur laquelle repose cette pratique suppose que le droit d'auteur devrait assurer l'équilibre entre les détenteurs de droits et le développement progressif de la vie culturelle d'une société.

1. Voir aussi *Le Point* du 25 novembre 2010 : « Les hauts salaires de la Sacem choquent les députés », par E. Berretta.

Il est difficile de dire si ces fonds pourront survivre à la tempête néolibérale de l'OMC, qui, en principe, s'oppose à ce que les citoyens d'un pays — et peut-être aussi ses résidents d'origine étrangère — aient un accès exclusif à de tels fonds (semi-)publics. Cette idée repose sur la clause de traitement national¹, qui présuppose les mêmes droits et mêmes privilèges entre les citoyens d'un pays particulier et ceux d'autres pays. Par conséquent cette clause du traitement national est une menace, non seulement pour toutes les subventions, mais également pour l'existence de fonds culturels en provenance de sociétés de gestion collective de droits d'auteur. Si ces systèmes se retrouvent forcés d'ouvrir leurs portes à tous les citoyens du monde, l'action (semi-)publique nationale, le soutien à la production, la distribution et la promotion de médias artistiques ne peuvent plus être maintenus !

Avec l'introduction de la numérisation et des échanges pair-à-pair d'œuvres artistiques, ces sociétés — et avec elles les conglomérats culturels — sont confrontées à un défi qu'elles n'ont jusqu'à présent jamais réussi à relever. Leur première réaction instinctive fut, et demeure encore, la pénalisation des millions d'utilisateurs illégaux de contenus artistiques. Souhaitons-leur bonne chance ! Cette solution s'est avérée plus difficile que les *majors* ne le pensaient et même les lourdes amendes n'ont eu aucun effet dissuasif contre les habitudes de téléchargement illégal. Quelques jours avant Noël 2005, des sénateurs français, pris d'une crise aiguë de réalisme, eurent l'idée d'initier un système simplifiant la collecte des droits lors de téléchargements. Ils suggéraient l'introduction d'une licence globale pour laquelle chacun paierait quelques euros afin d'accéder au téléchargement illimité de films ou de musiques. Ils avaient de bonnes raisons de croire que ceci pourrait réduire significativement le téléchargement illégal. Après tout, qui ne serait pas disposé à payer un montant aussi modique ? Cette mesure était censée mener à la fin de la criminalisation d'innocents citoyens et donner au système du droit d'auteur la chance de survivre au cyclone numérique.

Malgré le fait que cette proposition soit passée au Sénat français, tard dans la nuit du 21 décembre 2005, les étoiles (les vraies !) ne sourirent pas à cette initiative courageuse. La plupart des organismes de défense du droit d'auteur — et il en existe un certain nombre, une pour chaque impôt — furent furieuses et rejetèrent la proposition, soutenues dans leur action par les conglomérats culturels,

1. Le principe du traitement national, défini par l'OMC, impose la non-discrimination (une fois les taxes à l'importation/exportation réglées) entre produits indigènes et étrangers lorsqu'ils sont comparables, ce qui suppose par conséquent une ouverture forcée du marché intérieur d'un pays pour les entreprises étrangères.

eux-mêmes rassemblés sous le drapeau de Vivendi, société d'origine française. Ils craignaient que les détenteurs de droits d'auteur ne se retrouvent dans une situation défavorable. Ils insistèrent donc pour que l'État français continue à criminaliser les utilisateurs fraudeurs, qui, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, représentent un fardeau énorme pour les instances juridiques. En fait, ils avaient les hommes politiques les plus importants de leur côté : les deux candidats à la présidence française de 2007 avaient pris l'engagement solennel de combattre le piratage.

Retournons en mars 2006 : lors du second vote, le parlement français rejeta la proposition de licence globale et la remplaça par une amende de 38 euros pour chaque téléchargement illégal assortie de 150 euros pour diffusion illégale. Le tout peut s'additionner et constituer des sommes considérables. Cette correction substantielle n'arriva cependant pas à satisfaire les grandes entreprises culturelles et les sociétés de gestion collective de droits d'auteur. Elles protestèrent vis-à-vis des amendes jugées trop faibles, rendant le repérage des téléchargements illégaux très difficile. Elles étaient convaincues que ces amendes ne décourageraient jamais les téléchargements illégaux.

En juillet 2006, le rêve d'une attitude normale face aux téléchargements se brisa lorsque le Conseil constitutionnel français déclara inconstitutionnelles ces faibles amendes pour échange d'œuvres artistiques. Les ambitions du ministre de la culture s'effondrèrent. Renaud Donnedieu de Vabres espérait y trouver une solution contre l'échange à grande échelle de fichiers musicaux et vidéos. Le Conseil invoqua les droits de propriété tels qu'établis dans la déclaration française des droits de l'homme de 1789. Leur interprétation stipule que la propriété est un droit potentiellement absolu qui s'applique aussi bien à un morceau de musique qu'à une habitation. Les juges du conseil constitutionnel semblent toujours vivre en 1789 et l'on peut même se demander s'ils ont réellement traité la question comme il se doit. Après tout, le lien entre des personnes en relation mutuelle avec un objet ou certaines valeurs et formes d'expression — qui est l'essence de la propriété — a été remis en question de nombreuses fois au cours de l'histoire¹. Il est curieux qu'en France aucune manifestation d'envergure n'ait eu lieu contre cette interprétation du Conseil constitutionnel dépourvue de mémoire historique.

Quoi qu'il en soit, en rejetant cette proposition d'amendes relativement faibles, le Conseil constitutionnel a mis dans le même sac

1. Nuss, *Copyright and Copyriot. Aneignungskonflikte um geistiges Eigentum im informationellen Kapitalismus*, 2006, pp. 217—227 ; Rose, *Authors and Owners. The Invention of copyright*, 1993, p. 8.

les personnes échangeant entre elles de la musique et les contrefacteurs professionnels (*IHT*, 29-30 juillet 2006). Nous pensons que la France a raté une chance de montrer l'exemple ici. Seuls des êtres venus d'autres planètes pourraient nier le caractère, au mieux, irritant du système actuel de droits d'auteur et de ses diverses formes de collecte. Ceci ramène un pays comme la France — bien que ceci puisse s'appliquer à de nombreux autres pays — au point de départ : criminaliser les utilisateurs illégaux, idée qui s'est révélée infernale à mettre en œuvre et qui, notamment, donne une très mauvaise image des maisons de disque aux consommateurs.

S'il existe tant d'inconvénients à la criminalisation, alors nous devons tenter d'autres solutions. La question devient : existe-t-il un point où les « hors-la-loi » peuvent être arrêtés et sévèrement punis ? La réponse est oui, il s'agit du FAI¹. L'idée est d'établir une entité qui, au nom de l'État, poursuivrait les personnes coupables de téléchargements ou de mises en ligne de musiques ou de films sans payer. Le FAI serait alors chargé de suspendre l'accès de ces personnes à ses services, autrement dit à Internet. C'est en tout cas l'essence du texte proposé au Sénat et à l'Assemblée nationale française en début d'année 2009.

Cette mesure est assez draconienne, pourrait-on dire, au point d'être inacceptable pour une série de raisons. La vie privée des utilisateurs y est sérieusement bafouée. Qui plus est, par exemple, il n'est pas certain que l'ordinateur sur lequel le délit a été détecté soit réellement utilisé par son propriétaire officiel. La recherche d'un système de taxes simple à mettre en œuvre et potentiellement accepté par le plus grand nombre semble être une cause perdue d'avance. Pour être plus précis, l'Assemblée nationale française rejeta l'implémentation d'un tel système au printemps 2009, ce qui n'empêcha pas le gouvernement anglais d'annoncer en août de la même année qu'il tenterait la même chose. Mais même le Royaume-Uni pourrait bien être coupé dans son élan par le Parlement européen pour qui l'accès à Internet est un droit de l'Homme : seul un tribunal peut juger quelqu'un coupable et lui couper l'accès à Internet. Essayez d'imaginer la désorganisation des tribunaux résultant du traitement de centaines de plaintes pour téléchargement illégal.

Le système de droit d'auteur pourrait également être simplifié en imposant une taxe payée une seule fois (autre que la licence globale citée précédemment et qui ne fut pas adoptée en France) : une sorte de redevance sur la musique, les films, les livres et les contenus vidéos. Voilà une idée et un espoir. Le point crucial étant de trouver le moment opportun pour mettre en place cette taxe d'une seule

1. NdT : Fournisseur d'Accès Internet.

traite. Elle aurait l'avantage de rendre toute autre forme de taxe superflue, mettant fin par la même occasion aux luttes futiles entre, d'un côté, les grandes maisons de disques et les sociétés de gestion collective de droits d'auteur et, de l'autre, les personnes utilisant les réseaux pair-à-pair ; ceci une fois pour toutes¹.

Néanmoins, une approche aussi ambitieuse a peu de chance de nous apporter la consolation escomptée. Elle est mise en œuvre dans certaines parties du globe en ajoutant une taxe aux supports numériques vierges, par exemple. Mais il reste de nombreuses questions en suspens. À quel type d'équipement cette taxe doit-elle être appliquée ? Par qui ? Pourquoi les gens ne prévoyant pas de télécharger devraient-ils payer ? Combien d'argent sera récolté ? Combien d'auteurs et de titulaires de droits seront payés ? Quelles sommes leur seront versées pour leurs spectacles ? Les sommes d'argent seront-elles réparties entre les différents artistes en fonction des ventes de chacun ? Qui détiendra les droits d'auteur : l'auteur, le producteur ou une entreprise titulaire de droits ? Quel établissement distribuera l'argent et pourra-t-on lui faire confiance ?

Avec tant de questions et de luttes de pouvoir entourant leur interprétation, le navire de la taxe payable en une seule fois semble prendre l'eau avant même d'avoir hissé les voiles. Une autre taxe envisageable consisterait à prélever un faible pourcentage du chiffre d'affaires des entreprises qui utilisent des œuvres dans leurs activités — et cela concerne la majorité d'entre elles. Les sommes récoltées seraient alors mises dans un fonds avec lequel les artistes seraient payés pour leurs futurs projets². Même cette mesure, ayant le charme de la simplicité, a bien sûr des défauts. Pourquoi les particuliers ne devraient-ils pas payer leur consommation ? Et surtout, il est difficile d'accepter la disparition de la relation directe entre les représentations données par les artistes et leurs revenus.

En somme, la taxation dissimule de nombreux problèmes. Il est difficile de trouver un accord sur le type de taxes qui devraient être appliquées, les sommes qui devraient être prélevées et qui serait censé en bénéficier. La relation entre une représentation artistique concrète et le paiement est floue, c'est le moins qu'on puisse dire. Il est impossible de conclure autrement qu'en affirmant que là où les droits d'auteur et la redistribution des recettes sont sujets à débat, la réponse, si réponse il y a, reste encore à trouver.

1. Fisher, *Promises to Keep. Technology, Law, and the Future of Entertainment*, 2004, pp. 199—258.

2. Smiers, *Arts Under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization*, 2003, pp. 214—215.

2.5 Comparaison avec Creative Commons

Comme nous l'avons dit, il existe encore une autre approche qui pourrait menacer l'avenir du système du droit d'auteur. Celle-ci consiste à définir la relation entre le titulaire des droits d'auteur et l'utilisateur par un contrat. C'est ce que font les licences Creative Commons. La détention d'un droit d'auteur sur une œuvre est reconnue, mais on y accole une licence qui stipule le degré de liberté plus ou moins important accordé à l'utilisateur.

Alternativement, le même mécanisme peut être utilisé pour spécifier de nombreuses conditions restrictives sur l'utilisation¹. C'est là l'approche vers laquelle tendent les industries de la culture². Pour s'assurer que le contrat est bien respecté, ou du moins c'est ce qu'ils espèrent, l'utilisation est restreinte par des mesures techniques de protection, ou MTP³, auxquelles on donne également le sens de « mesure technique de privation » (*IHT*, 15 janvier 2007). En réalité, l'industrie est en train d'abandonner le droit d'auteur, dont l'intention initiale était de créer un équilibre entre les intérêts légitimes des artistes et ceux de leurs producteurs d'une part, les intérêts que la société a dans la connaissance d'autre part et, au centre, la créativité artistique ainsi développée. Le contrat lui ne s'intéresse pas à cela : c'est tout ou rien.

Aujourd'hui cependant, il n'y a plus vraiment d'interrogation sur la possibilité pour les MTP de devenir le retentissant succès dont certains rêvaient. Les systèmes qui ont été testés ont rapidement été contournés, ou endommageaient même les lecteurs DVD par exemple. Cela n'arrangeait en rien la popularité des conglomerats culturels, qui s'étaient déjà rendus impopulaires en tant que chiens de garde du secteur du divertissement. Dans le même temps, comme Tyler Cowen, nous pourrions nous demander si « la guerre contre le partage de fichiers ne serait pas un leurre. Les nouvelles technologies utilisent des logiciels qui scannent les stations de radio satellite et identifient les chansons désirées. Le logiciel fait alors une copie de la musique pour l'auditeur, de manière complètement légale. Simplement en faisant tourner le logiciel, une personne peut, au bout de

1. NdT : n'ont de valeurs légales que les restrictions déjà induites par la loi.

2. NdT : Certains préféreront parler « d'industrie du divertissement ».

3. NdT : L'appellation anglaise *DRM*, pour *digital restrictions management*, n'est toutefois plus couramment employée. Notez qu'initialement le sigle DRM signifie *digital rights management*, soit « gestion numérique des droits », officiellement traduite par « mesures techniques de protection » (MTP). Le terme *restrictions* est une « rectification » utilisée par les personnes qui désapprouvent ce mécanisme. Nous avons donc ici tenté de respecter l'esprit de détournement du sigle officiel. Cela étant, il est courant d'utiliser l'expression de « verrou numérique ».

quelques mois, obtenir n'importe quelle chanson populaire de son choix. »¹.

La politique de restriction de la distribution de musique, films, livres ou images se heurte à un autre problème. Le producteur ou le propriétaire des droits et le distributeur forment un cartel qu'aucune autre composante du marché ne peut pénétrer. En d'autres termes, ces systèmes ne sont pas interopérables. L'exemple qui fait école, où la situation est à couteaux tirés avec la loi sur la concurrence, est l'iPod d'Apple, sur lequel vous ne pouvez jouer que de la musique téléchargée avec le logiciel iTunes d'Apple. Il y a eu quelques tentatives pour s'y opposer dans divers pays européens, mais sans résultat sensible.

Désormais, l'industrie rencontre de plus en plus de difficultés à récolter les paiements du secteur numérique pour l'usage de leur propriété intellectuelle, à l'exception peut-être d'Apple pour le moment — la publicité diffusée sur MySpace, YouTube et d'autres sites comparables est en augmentation. On peut aisément imaginer que les entreprises musicales et autres MySpace et YouTube n'ont jamais cessé de s'affronter sur le terrain de la répartition des revenus de la publicité.

La question est naturellement de savoir contre combien de publicités les utilisateurs sont prêts à se battre. Existe-t-il un point de saturation ? Et combien de publicités et de publicitaires y a-t-il sur le marché pour financer ces centaines de sites et les rendre rentables ? Il est impossible de dire quel effet la crise économique qui a frappé le monde en 2008 aura sur les besoins et les budgets de publicité des entreprises.

Si les économies plongent réellement vers la récession, qu'est-ce qui restera alors de disponible pour la publicité ? Peut-être plus au départ, mais ensuite ? Cela peut avoir des conséquences profondes sur des sites conçus pour dégager leurs profits de la publicité payante. Est-ce qu'alors un grand nombre d'entre eux ne fermeront pas leurs portes numériques ? Il n'est pas non plus impensable que les budgets publicitaires en baisse quittent de manière accélérée les médias traditionnels, tels que les journaux, la radio et la télévision, et tentent d'attirer les utilisateurs de sites numériques vers l'achat de produits et de services. Avec l'envol de la publicité comme source de financement, il est déjà clair que le champ du droit d'auteur est en passe d'être déserté.

Idéologiquement, Creative Commons est structuré de manière totalement différente de ce que l'industrie culturelle s'efforce

1. Cowen, *Good and Plenty. The Creative Successes of American Arts Funding*, 2006, p. 105.

d'atteindre. Quel est l'objectif? L'idée de base consiste à faire en sorte que le travail de A devrait pouvoir être utilisé par B, sans obstacle issu du droit d'auteur. D'autre part, B ne peut pas s'appropriier le travail de A. Pourquoi? Creative Commons implique que A propose une licence publique pour l'usage de son œuvre : allez-y, faites ce que vous aimez avec l'œuvre, tant que vous n'incorporez pas le travail dans une propriété privée. L'œuvre est ainsi le sujet d'une forme de droit d'auteur « vide ». Ce droit d'auteur vide est l'option de droit d'auteur la plus extrême dont un auteur dispose avec Creative Commons. Généralement, l'auteur choisit cependant de « réserver certains droits ». Strictement parlant, il s'agit d'une construction basée sur la Loi qui gouverne les contrats.

L'aspect séduisant des constructions du type Creative Commons provient du fait qu'il devient possible de trouver une certaine voie en dehors de la jungle du droit d'auteur. Le système est sans aucun doute bénéfique pour les musées et les services d'archives qui veulent partager leur vaste stock d'héritage culturel avec le public et souhaitent éviter que d'autres s'approprient sournoisement leur héritage et réclament des droits sur celui-ci, à tout prix. Aussi longtemps que le système de droit d'auteur continue d'exister, Creative Commons semble être une solution utile, qui peut servir d'exemple. Cette licence montre cependant quelques accroc.

Tout d'abord, Creative Commons ne donne aucune indication sur la façon dont une vaste diversité d'artistes à travers le monde, leurs producteurs et ceux qui publient leurs œuvres peuvent gagner des revenus raisonnables. C'est également l'une des objections que nous formulons à l'encontre du livre de Yochai Benkler, paru en 2006, *The Wealth of Networks, How Social Production Transforms Markets and Freedom* (NdT : En français, *La richesse des réseaux, ou comment la production sociale transforme les marchés et la liberté*). Dans son ouvrage, Yochai Benkler supprime le marché en le remplaçant par des réseaux, de la production hors marché, des projets collaboratifs à grande échelle et de la production par des pairs de l'information, de la connaissance et de la culture¹. Geert Lovink suggère à Yochai Benkler de transformer le nom de Richesse des réseaux en Pauvreté des réseaux « puisqu'il n'y a eu, au moins jusqu'à présent, aucune richesse (mesurable en monnaie véritable) au sein des réseaux construits sur Internet, qui soit accessible aux membres individuels »². Lawrence Lessig, quant à lui, ne se soucie guère des

1. Benkler, *The Wealth of Networks. How Social Production Transforms Markets and Freedom*, 2006, pp. 1—5.

2. Lovink, *Zero Comments. Blogging and Critical Internet Culture*, 2008, p. 240.

revenus des artistes dans son ouvrage *Remix*, paru en 2008¹, qui est justement un remix de son ouvrage précédent. En fait, nous devons conclure que ni lui, ni Yochai Benkler ni Creative Commons n'ont développé un modèle économique permettant aux artistes de gagner un revenu. Cette question a désespérément besoin d'une réponse. Il faut également souligner que Chris Anderson dans son ouvrage *Free, The Future of Radical Price*² ne se préoccupe pas de savoir combien d'artistes vont gagner un revenu décent.

Une seconde objection aux approches de type Creative Commons : elles ne remettent pas fondamentalement en question le système du droit d'auteur. Quoi que l'on puisse en dire, les licences Creative Commons donnent à l'auteur un titre de propriété et une forme de contrôle de l'œuvre. La dénomination Creative Commons est ainsi erronée, puisque le système ne crée pas de biens communs ; il crée de la propriété qui devient alors, si l'on peut dire, libre.

Une troisième objection, assez essentielle, rappelle qu'il s'agit d'un agrégat de volontés. Les conglomérats culturels, qui font travailler de larges portions de notre héritage culturel passé et présent, n'y participeront pas. Cela dévalorise et limite la séduisante idée des Creative Commons.

Finalement, il faut bien dire que la licence Creative Commons ne fournit pas de réponse adéquate aux objections que nous avons formulées contre le droit d'auteur dans le chapitre précédent. Pour Creative Commons et son premier défenseur, Lawrence Lessig, la propriété du matériel artistique est une vache sacrée à laquelle on ne peut toucher.

Que peut-on conclure de ce chapitre ? Les tentatives d'adaptation du droit d'auteur aux exigences du XXI^e siècle ont montré leur incapacité à fournir une réponse appropriée aux problèmes fondamentaux et pratiques que nous avons formulés dans le chapitre 1. Plutôt dommage, peut-être. Pour autant, ce n'est pas notre point de vue. Il existe une meilleure voie, permettant de fournir à de très nombreux artistes et à leurs intermédiaires un revenu raisonnable, et en même temps, garantissant que notre domaine public de créativité artistique et de connaissance ne sera pas privatisé. Il s'agit du marché. À une condition : que le marché ne soit d'aucune manière dominé par quiconque. Cela signifie qu'il n'y a pas de place pour le droit d'auteur, mais pas de place non plus pour les entreprises culturelles dominatrices.

1. Lessig, *Remix. Making art and commerce thrive in the hybrid economy*, 2008.

2. Anderson, *Free. The Future of Radical Price*, 2009.

Un terrain de jeu culturel

3.1 D'un point de vue économique

À ce point de notre argumentaire, passons du domaine juridique au domaine économique. Tout bien considéré, nous laissons le droit d'auteur derrière nous et il nous reste à savoir si un marché peut être structuré là où cette forme de protection est inutile.

La première question qui vient à l'esprit est de savoir ce que l'on attend de ce marché de la culture. Au regard de ce que nous avons évoqué dans les précédents chapitres, les réponses les plus évidentes sont les suivantes :

- Beaucoup plus d'artistes qu'aujourd'hui devraient avoir la possibilité de tirer un revenu raisonnable de leur travail.

- Il devrait y avoir des propriétaires multiples des moyens de production, de distribution et de promotion des ressources ; le pouvoir de disposer d'une œuvre devrait être plus largement réparti.
- Il devrait exister un domaine public des connaissances et de la création artistique, extensible, et accessible librement.
- Les publics ne devraient pas être submergés par le marketing d'un petit nombre de vedettes. Il devrait leur être présenté un large éventail d'expressions culturelles, parmi lesquelles ils pourraient faire leur propre choix.

Comment pensons-nous atteindre tous ces objectifs ? Notre point de départ, bien que cela puisse surprendre, est l'entrepreneur culturel. Ce peut être l'artiste lui-même, ou quelqu'un qui le représente, ou un producteur, éditeur ou commanditaire. La caractéristique majeure d'un entrepreneur est qu'il prend des risques, en l'occurrence en exerçant des activités dans le domaine culturel au sens large. Il y a eu beaucoup de réflexions autour de l'entrepreneuriat, la prise de risque et l'attitude qu'un entrepreneur doit adopter : penser et agir de façon dynamique et réactive, en d'autres termes, être capable d'être un pas en avance sur la concurrence, avoir une approche lui permettant de pressentir les menaces et les opportunités et être très attentif à son environnement. La crise économique et financière qui a éclaté en 2008 a montré à quel point sont nombreux ceux qui se proclament entrepreneurs et n'ont pas l'attitude proactive de regarder tout autour d'eux et de porter leur regard au loin.

Un facteur rarement mentionné dans le contexte de l'entrepreneuriat est l'ensemble des conditions qui permettent de prendre des risques. Comment devrait être constitué un tel marché, comment devrait être organisé l'équilibre des pouvoirs, quels types de régulation devraient en fixer les limites et offrir des opportunités dans le cadre de l'entrepreneuriat ? Voilà les sujets de ce chapitre.

Nous nous fixons donc une tâche ardue, c'est à dire vouloir obtenir un marché qui puisse satisfaire une condition particulière : l'absence de force dominante capable de subvertir le marché pour l'utiliser à son propre avantage. Il nous semble que c'est une condition essentielle pour la réalisation des objectifs que nous avons formulés ci-dessus : (rappel) pas de propriétés concentrées, mais fortement diversifiées ; une chance pour les très nombreux artistes ; un choix sans entrave pour le public à partir d'un très large éventail de productions ; le maintien d'un vaste domaine public de la création artistique et de la connaissance qui ne se retrouvent pas privatisés.

Sur les marchés culturels actuels, il existe deux formes de domination indésirables. Celle qui est primordiale : le droit d'auteur. Nous

en avons déjà largement traité. Le droit d'auteur donne au titulaire le contrôle de l'utilisation d'une œuvre, avec toutes les conséquences que cela entraîne. L'autre forme de contrôle du marché a été moins débattue jusqu'à présent : un nombre restreint de conglomerats tout autour du monde ont une forte emprise sur la production, la distribution, la promotion et créent les conditions de réception des films, musiques, livres, arts visuels, spectacles et comédies musicales. Cela peut varier légèrement d'une branche à l'autre, mais d'un autre côté il existe un assez grand nombre de formes d'intégration verticale et horizontale qui pénètrent jusqu'au domaine numérique.

Naturellement, le domaine culturel n'est pas uniquement dominé par de très grosses entreprises. On compte aussi un important segment médian. Cependant, même les entreprises culturelles de taille moyenne ont des difficultés à garder la tête hors de l'eau. Plus loin dans ce chapitre, vous constaterez pourtant qu'elle vont s'en sortir de meilleure façon dans notre scénario, sans plus avoir à rivaliser avec le rouleau compresseur marketing des méga-entreprises en face duquel tout le reste devient insignifiant.

Les deux formes de domination du marché vont de pair. Il ne sert à rien de détenir une grande quantité de droits d'auteur, par exemple, à moins d'être capable d'exploiter les œuvres afférentes sur lesquelles portent ces droits. C'est très bien d'avoir des moyens de production à grande échelle, mais si d'autres peuvent utiliser ce que vous produisez comme ils l'entendent dès le jour suivant sans payer pour en avoir le droit — et que vous n'avez plus de protection sous forme de droit d'auteur — alors vous pouvez aussi bien continuer ainsi pour fermer boutique le lendemain matin.

Le défi le plus excitant est de découvrir si, en éliminant les deux formes de domination du marché, il peut être créé un autre marché plus équilibré, ou, pour prendre un terme utilisé dans la littérature économique, un *level playing field*¹. Que voulons-nous dire par là ? Il s'agit d'une situation dans laquelle aucune partie prenante n'est capable de contrôler ou d'influencer le comportement du marché des autres, à aucun degré significatif. Nous pensons que, dans ce contexte, il est décisif pour un grand nombre d'entrepreneurs culturels — les artistes, leurs représentants, les producteurs, etc. — d'être réellement capables de vendre.

N'en sont-ils pas capables pour le moment ? Il n'y a pas de réponse claire ; c'est oui et non. Oui, parce que des milliers et des milliers d'artistes produisent des œuvres et par conséquent vendent. Et non

1. NdT : un terrain de jeu commun, un environnement dans lequel toutes les entreprises d'un marché donné doivent suivre les mêmes règles, et ont les mêmes capacités à être compétitives.

parce qu'ils sont souvent poussés hors du regard du public en raison de l'omniprésence des principaux conglomerats culturels. Ils n'ont pas une chance équitable de vendre et il leur est devenu extrêmement difficile, c'est le moins qu'on puisse dire, de supporter le risque inhérent à l'entrepreneuriat. En fait, la situation du marché culturel peut être esquissée comme suit : la porte d'accès au marché, par conséquent au public, et à l'opportunité de gagner de l'argent est à peine entrouverte pour la grande majorité des entrepreneurs culturels, mais grande ouverte pour un petit nombre de géants culturels, de plus en plus unis.

Ces derniers détiennent aussi les droits d'auteur d'un grand nombre de produits qu'ils vendent, ce qui leur donne davantage d'emprise sur le marché, puisqu'ils sont les seuls à pouvoir déterminer dans quelles conditions déployer quelles œuvres. Ils décident fondamentalement quels produits culturels sont disponibles sur le marché et donc quels types de contenus sont considérés comme acceptables et attractifs, comment ils seront appréciés, consommés ou utilisés suivant la mode du moment. Leurs œuvres ne peuvent cependant pas être modifiées ou dégradées, ni même mises en question dans leur contenu lui-même.

Les nombreux acteurs culturels, même ceux qui appartiennent au segment médian, pour lesquels les portes ne s'ouvrent qu'en les forçant, entrent sur un marché — quand ils y parviennent — où une poignée de poids lourds détermine la tendance et le degré de séduction de ce qu'ils ont eux-mêmes à offrir, ce qui s'accompagne souvent d'une débauche de grandes vedettes. Dans cette situation doublement faussée — en d'autres termes dans laquelle un petit nombre de poids lourds non seulement dominant le marché, mais déterminent également la mode du terrain de jeu culturel — il n'est pas impossible, mais très difficile, pour bon nombre de petits ou de moyens acteurs culturels d'acquérir une situation profitable dans laquelle ils pourraient survivre.

3.2 Compétitivité et lois antitrust, aussi

Pour atteindre un marché plus normal, où tous les acteurs seraient sur un pied d'égalité, il n'y a pas d'autre voie que d'entreprendre deux processus en même temps : abandonner le droit d'auteur et nous assurer qu'aucune forme de domination n'existe en ce qui concerne la production, la distribution et le marketing. Quels en seraient les effets bénéfiques ?

L'abolition du droit d'auteur signifie qu'il ne peut plus être séduisant pour les entrepreneurs d'investir généreusement dans les

blockbusters, les livres à grand tirage ou les stars, puisqu'il n'existe plus aucune protection permettant de rendre ces œuvres exclusives. N'importe qui peut, en principe, les modifier ou les exploiter dès le lendemain. La question est de savoir si cette configuration a des chances de se produire plus tard. Ainsi, pourquoi continuer à réaliser d'aussi exorbitants investissements ? Nous ne l'interdisons évidemment pas. Tous ceux qui le souhaitent peuvent continuer, mais la protection que le droit d'auteur offrait à l'investissement — ce privilège — n'est plus disponible.

Cela signifie-t-il, par exemple, qu'il n'y aura plus de films à grand spectacle ? Probablement pas, mais qui peut le savoir ? Peut-être sous la forme de films d'animation. Est-ce une perte ? Peut-être que oui, peut-être que non ; ce ne serait pas la première fois dans l'histoire que certains types d'œuvres disparaissent du fait de l'évolution de l'environnement de production et que d'autres apparaissent et deviennent extrêmement populaires. Il n'est pas impensable que les gens s'y habituent très rapidement. Qui plus est, il n'y a aucune raison d'offrir une protection à l'investissement pour des superproductions soutenues par un marketing excessif qui repousse la diversité culturelle existante aux limites extrêmes du marché.

La seconde série d'actions que nous proposons d'entreprendre consiste à normaliser les conditions du marché elles-mêmes. Peut-être est-ce encore plus drastique que l'abolition du droit d'auteur, cette dernière étant devenue de plus en plus envisageable depuis ces dernières années. Comme nous le disions, il ne devrait y avoir aucun acteur du marché qui contrôle les prix, la qualité, les gammes, les conditions d'emploi ou l'accès au marché des autres acteurs, ni quoi que ce soit d'autre et sur n'importe quel marché. Il ne devrait pas y avoir non plus d'acteur agissant comme bon lui semble sans considération pour d'autres intérêts sociaux. En d'autres mots, il devrait y avoir de nombreux acteurs sur les marchés et la société devrait leur imposer des conditions de fonctionnement obligatoires.

Ce qui s'applique à l'économie en général doit évidemment s'appliquer au secteur où les médias artistiques comme modes de communications sont en jeu. Dans les chapitres précédents, nous avons déjà parlé du pouvoir de l'expression culturelle. Ce que nous voyons, entendons ou lisons contribue énormément à forger nos identités plurielles. Nous n'insisterons pas davantage sur le fait qu'il devrait y avoir de nombreuses entreprises dans le domaine culturel capables d'offrir au public leurs produits de manières totalement différentes, plutôt que d'être mises hors jeu par des intervenants dominants. C'est, de notre point de vue, non négociable.

En regardant autour de vous, vous constaterez que nos économies échouent à réunir les conditions que vous avons formulées ici, à savoir

qu'il devrait y avoir un marché avec un terrain de jeux commun. Sous la pression du néo-libéralisme, les entreprises ont été autorisées à grossir de plus en plus, y compris dans les secteurs culturels. Nous comprenons qu'il faudra des actions draconiennes pour inverser cette tendance, dans l'économie en général et donc également dans les secteurs du film, de la musique, du livre, du design, du multimédia et de la vidéo, qu'ils soient portés par les nouveaux médias ou non. Mais nous n'avons pas le choix. Nous examinerons la stratégie à suivre à la fin de ce chapitre.

Si nous abandonnons nos hésitations pour mettre en œuvre des actions aussi radicales, quel schéma voyons-nous alors apparaître ? Plus aucune entreprise dominante ne mettrait en jeu la production, la distribution, la promotion et la création des conditions d'accueil des œuvres artistiques. L'échelle du marché est ainsi considérablement réduite, passant de moyenne à petite. Comment ce glissement peut-il être provoqué ? La plupart des pays disposent d'un arsenal de lois sur la concurrence, destinées à créer un état d'égalité sur chaque marché, y compris le marché culturel.

Il faut dire que la libre concurrence et l'ensemble des politiques antitrust fonctionnent de manière plutôt chaotique ces temps-ci. Il est tout à fait possible d'en accuser le néo-libéralisme, dont la philosophie est en réalité de se retenir d'intervenir sur les marchés, en présupposant qu'ils tendent naturellement vers le bien. Aujourd'hui, d'aucuns nous pardonneront d'émettre des doutes sur cette théorie du penchant optimal. Ce libre marché a-t-il été bénéfique pour les acteurs financiers ? Leur réveil a été rude en 2008.

Il est désormais temps de renouveler la concurrence, c'est-à-dire appliquer ce que le monde anglo-saxon a appelé la loi antitrust. Jusqu'à présent, elle a été appliquée de manière sporadique pour délimiter si la fusion de plusieurs entreprises avalerait l'intégralité du marché. Elle a aussi été utilisée occasionnellement pour s'attaquer à de scandaleux abus de position sur le marché. Ces dernières années, dans l'Union européenne, la loi sur la concurrence a été appliquée de manière légèrement plus active dans ces secteurs, mais elle mène une bataille perdue d'avance.

Il devrait y avoir une approche bien plus fondamentale sur tout ce qui touche à une position dominante dans les marchés culturels. Une telle introspection devrait même être l'aspect majeur d'une politique culturelle. Le débat devrait porter sur la configuration du marché, afin qu'il ne nuise pas aux objectifs que nous avons décrits plus haut : cette foule d'entrepreneurs culturels devrait être capable d'agir sans être entravée par des acteurs puissants, et il devrait être possible pour une grande variété de créations artistiques de toucher

des publics divers sans qu'ils soient distraits par un marketing omniprésent. La troisième étape est alors de décider quelles mesures devraient être prises pour réduire de manière significative l'échelle et la configuration du marché. Il est encourageant de constater que l'instrument de régulation de la concurrence, la politique antitrust, existe déjà. Il faut juste l'activer.

Plus facile à dire qu'à faire. En définitive, ce que nous pouvons attendre et devrions provoquer est un séisme financier et économique. Cela ne devrait pas nous effrayer, mais découper les grands conglomerats culturels et leurs propriétés en petits morceaux est une opération socialement risquée qui devrait être menée avec les plus grandes précautions. Dans l'introduction, nous mentionnons que la simple idée de déclencher cela nous rendait légèrement nerveux.

Imaginez que, comme nous le suggérons pour les secteurs culturels et les médias dans nos sociétés, les regroupements de capitaux, de moyens de production, de parts de marché et d'outils de distribution soient segmentés. Avec quelle précaution et quelle considération cela doit-il être fait pour éviter de créer une crise économique pire que celle dont nous avons déjà fait l'expérience en 2008 et 2009 ? Si nous n'osons rien, en argumentant que « les géants culturels sont trop gros pour en permettre l'élimination », alors nous laissons les conditions du marché telles quelles. En ce qui nous concerne, cette position est injustifiable. Ce n'est pas souhaitable, non seulement d'un point de vue démocratique, mais aussi pour garantir un accès raisonnable au marché. Le néo-libéralisme étant installé dans nos consciences, nous avons oublié comment penser de manière efficace une organisation différente des marchés actuels et nous ne disposons pas d'un manuel nous expliquant comment nous y prendre. Cependant, nous recommandons d'y penser.

À la surprise de beaucoup, un tel changement est encore plus nécessaire dans le domaine du numérique et du monde interconnecté, qui favorise le principe du gagnant qui-raffe-toute-la-mise, comme l'explique Chris Anderson, dans *Free. The Future of Radical Price* :

« Dans les marchés traditionnels, s'il y a trois concurrents, la compagnie en tête obtient 60% de parts de marché, la seconde aurait 30%, et la troisième aurait 5%. Les effets réseau tendent à concentrer le pouvoir, c'est l'effet 'les riches deviennent plus riches'. »¹

Dans l'ouvrage de Chris Anderson, il est extraordinaire que ce phénomène ne soit pas considéré comme alarmant. L'idée qu'une

1. Anderson, *Free. The Future of Radical Price*, 2009, pp. 132—133.

entreprise culturelle ne devrait en aucune manière dominer un marché est totalement absente de son analyse.

Dans les secteurs où la loi sur la concurrence ou contre les ententes s'applique, nous suggérons d'introduire différentes régulations relatives à la propriété. L'objectif de telles réglementations serait d'éviter qu'un propriétaire ne puisse avoir un contrôle hégémonique sur la production, la distribution, la promotion et la réception des créations, événements et performances culturels. Il s'agirait de découper une telle entreprise en un grand nombre de tranches plus fines. Un des autres outils que nous pouvons employer est l'interdiction de ce qu'on appelle la propriété croisée. Le terme s'applique à des entreprises intervenant dans plusieurs secteurs différents des arts, des médias et du divertissement, de la production à la réception, y augmentant de manière exponentielle leur influence et leur intensité. Les choses deviennent encore plus inquiétantes lorsqu'il s'avère que des entreprises extérieures aux domaines culturels ont carte blanche dans les médias en question. Elles doivent être réellement déterminées si elles souhaitent n'exercer aucune influence sur le style de programmation qui les favoriserait.

Il est incompréhensible que des fabricants d'armes tels que General Electric aux États-Unis et Lagardère en France soient autorisés à disposer de propriétés considérables dans les secteurs de la culture et des médias. Tout acteur du domaine de l'armement a des intérêts très clairs et voudra que l'atmosphère créée dans les médias soit favorable à ses activités. Cela revient à mettre le renard dans le poulailler lorsque des fabricants d'armes, bien que cela s'applique tout autant à d'autres entreprises, possèdent des médias culturels ou d'information qui créent le contenu et les atmosphères, et ainsi influencent les opinions. Il est scandaleux que l'Union européenne ait une réglementation sur les médias à ce point insignifiante que Silvio Berlusconi, par exemple, jouisse d'un oligopole dans le secteur de la culture et des médias et puisse être, dans le même temps, premier ministre d'Italie à plusieurs reprises.

Aux États-Unis où s'impose la doctrine des ressources essentielles¹, des obligations d'ouverture s'appliquent également dans le

1. NdT : les principes de l'accès aux ressources essentielles (*essential facilities*) sont souvent évoqués, y compris en Europe, pour justifier des mesures d'ouverture à concurrence des marchés exploités par un monopole, en évoquant le caractère essentiel de la ressource à laquelle des opérateurs économiques souhaitent accéder, qu'il s'agisse d'infrastructures physiques (comme l'électricité) ou de l'accès à des ressources immatérielles (comme l'information). Pour un historique de cette notion, on peut se référer à l'article de l'économiste Michel Glais, « Infrastructures et autres ressources essentielles au regard du droit de la concurrence », *Revue d'Économie Industrielle*, 85, 1998, pp. 85-116.

cas d'une entreprise disposant d'une position dominante dans la distribution. Ces obligations impliquent de distribuer les programmes de tierce partie sans interférence sur le contenu. Les réglementations relatives à la propriété sont également utiles quand il existe un risque pour un média stratégique d'un pays de se retrouver sous le contrôle de mains étrangères. En quoi cela peut-il être gênant ? Cela peut affaiblir la démocratie d'une société si le propriétaire d'un média est basé très loin et, en dehors de liens économiques et financiers, n'a aucune relation significative avec le pays concerné. Il s'agit évidemment d'analyser le pour et le contre, car il n'y a aucune garantie qu'une entreprise locale prenne réellement en compte la société dans laquelle elle se trouve.

Limiter le marketing excessif des produits culturels est une autre possibilité parmi l'éventail des mesures permettant de normaliser le marché. Il est indéniable que des budgets marketing, d'un montant supérieur à plus de la moitié du budget de production d'un film hollywoodien, déséquilibrent la concurrence. Personne ne peut entrer en compétition avec une telle force promotionnelle.

3.3 Beaucoup d'entrepreneurs culturels

Supposons que nous réussissions à organiser un terrain de jeu standard. Pourrions-nous alors atteindre les objectifs que nous avons formulés au début de ce chapitre ? Nous le pensons. Il n'y aurait plus aucun obstacle pour les nombreux entrepreneurs culturels qui spéculent et prennent des risques. L'entreprise entraîne toujours des risques — c'est une chose qu'il faut accepter — et c'est ce que les artistes et entrepreneurs dans toutes les cultures ont toujours osé faire. Pour cette raison, dans la nouvelle situation du marché que nous imaginons, de nombreuses personnes pourraient faire face aux risques avec confiance. Ces entrepreneurs évolueraient dans tous les coins de l'univers culturel, servant le public par une gamme variée de créations et de performances artistiques. Les nombreux marchés de niche, en se regroupant, pourraient s'étendre à des publics bien plus larges qu'on ne l'aurait cru.

Si le déluge marketing des conglomérats culturels cesse de se déverser sur les populations, alors — potentiellement — les publics seront davantage enclins à développer de l'intérêt dans des directions variées. Pourquoi pas ? L'être humain est essentiellement une créature curieuse et a ses exigences particulières quant à la façon de se divertir ou d'être accompagné dans les moments de douleur, par exemple. Si ces exigences ne sont plus satisfaites par une source

extérieure, alors cela fait davantage d'espace pour accueillir plus de choix individuels.

D'un autre côté, l'être humain a également quelque chose de grégaire. Les individus se regrouperont donc probablement autour d'un artiste en particulier plutôt que d'autres. Comme nous en discutons plus loin dans ce chapitre, l'artiste devient alors un vendeur de biens. Cependant, comme les conditions de marché sont désormais différentes, il ne peut jamais accaparer la place suprême du meilleur vendeur. Nous verrons combien cela permet de donner toutes leurs chances à de très nombreux artistes dans le marché culturel.

Normaliser le marché du domaine public des créations artistiques et de la connaissance est extrêmement bénéfique. Finalement, ces biens ne seraient plus privatisés et demeureraient la propriété de tous. Aucune compagnie sous le soleil ne serait capable de monopoliser leur production, leur exécution et leur distribution.

Jusqu'à présent, dans cet ouvrage, nous avons porté plus d'attention au droit d'auteur qu'aux lois sur la concurrence, qui visent à renverser les positions dominantes du marché. D'un autre côté nous avons suggéré qu'abolir le droit d'auteur pourrait s'avérer plus simple que de défaire ces positions dominantes. Cela pourrait sembler paradoxal, mais ce n'est pas le cas.

La loi sur la concurrence est un outil. Idéalement, elle est là pour créer des terrains de jeux équilibrés. Évidemment, les marchés culturels existants échouent toujours à se conformer à ce critère. Les compagnies qui se sont agrandies démesurément vont naturellement résister pour ne pas être décimées. La société a également ses intérêts à défendre. Que faire ? La majorité du capital investi ne risque-t-il pas de partir en fumée ? En ce qui concerne ces compagnies que l'on a laissées se développer à une échelle sans précédent, nous sommes maintenant coincés : comment peut-on renverser l'ordre des choses sans « casser trop d'œufs » pour l'économie ? Sont-elles aujourd'hui trop grandes pour être attaquées ? Devons-nous nous résigner à cette fatalité ou peut-on concevoir des stratégies qui nous permettraient, en tant que société, de reprendre le contrôle du marché ? Comme nous l'avons dit, nous y reviendrons. Nous devons ici admettre que nous n'avons pas de solution définitive prête à l'usage... Mais nous promettons d'essayer.

En ce qui concerne la loi pour la concurrence et contre les ententes, il n'y a pas de grand malentendu sur ses objectifs. Mais il faut encore du temps pour imaginer comment elle peut être appliquée. Essayons d'imaginer que nous découpons les entreprises de Rupert Murdoch en petits morceaux et que nous plaçons chacun d'eux dans des mains différentes. Nous nous heurtons rapidement à des problèmes que

nous préfererions éviter, comme la question du paiement intégral des coûts d'expropriation. Devons-nous les payer ? Ou non ?

D'un autre côté, si nous persistons à plonger la tête dans le sable à chaque fois que des problèmes aussi complexes se présentent, nos marchés culturels resteront tels quels, dominés de manière inacceptable par quelques acteurs économiques. Pourtant, si nous découpons les géants culturels en de nombreux morceaux, la valeur perdue ne sera pas si conséquente que cela. Et si vous additionnez ces morceaux, la perte, si jamais elle existe, sera très relative. Nous pourrions cependant remettre en cause cette dernière affirmation, car réorganiser les marchés culturels et évaluer les conséquences que cela induit demanderait bien plus de recherches que ce que nous pouvons offrir ici, y compris en termes de données statistiques.

Le volume d'argent en jeu dans la question du droit d'auteur est important et les propriétaires prendront grand soin de nous le rappeler si nous souhaitons l'abolir. Néanmoins, comme nous l'avons vu, ils ont eux-mêmes tendance à d'emblée s'orienter vers la législation contractuelle, le *sponsoring* de produits et la création de profits grâce à des moyens publicitaires, tout en se retirant du carcan du droit d'auteur. Mais il y a davantage d'enjeux. Le droit d'auteur, en tant qu'outil, existe depuis plusieurs siècles et a conquis un statut s'imposant tellement à nous que toute question exige une attention approfondie. Il repose aussi sur des considérations presque sentimentales dans la mesure où il est censé faire travailler et vivre les artistes. Qui plus est, il se trouve dans une situation où il pourrait encore se développer dans de nombreuses directions différentes. Ces nombreux aspects qui doivent être attentivement considérés expliquent l'attention sensiblement plus importante que ce livre accorde au droit d'auteur.

3.4 Pas d'opportunité pour les profiteurs

Nous avons maintenant atteint la partie centrale de notre recherche. Peut-on concevoir la création d'un marché réel et fonctionnel respectant nos conditions en évitant que des profiteurs viennent tirer les marrons du feu avant de s'enfuir ? En d'autres termes, les nombreux artistes, leurs représentants, intermédiaires, commanditaires ou producteurs peuvent-ils gagner leur vie correctement dans ce marché ? Les risques pour l'entrepreneuriat sont-ils acceptables ? Les acteurs de ce marché ont-ils aussi une raison de penser que leur travail sera traité avec le respect approprié ?

Commençons par la question de savoir si ce travail pourra être utilisé par d'autres sans paiement en retour. Y a-t-il une quelconque

raison de supposer qu'un autre entrepreneur culturel va surgir et l'exploiter immédiatement après sa sortie ? En principe, sans le droit d'auteur, ce serait effectivement faisable. Pourtant, il y a plusieurs raisons qui le rendent improbable. La première, c'est le principe du « premier arrivé, premier servi ». L'éditeur ou le producteur initial est le premier sur le marché, ce qui lui donne un avantage. Bien entendu, avec la numérisation, cet avantage peut être réduit à quelques minutes¹. Ce n'est pas un problème en soi. La plupart des œuvres artistiques ne sont pas assez connues pour que les profiteurs leur tombent dessus comme des charognards. En outre, un facteur prend de l'importance : les artistes et leurs entrepreneurs ajoutent une valeur spécifique à leur œuvre que personne d'autre ne peut imiter. Construire une réputation n'est peut-être pas la moitié du travail, mais c'est un élément significatif. Il ne faut pas oublier ici qu'il n'y a plus aucune partie dominante sur le marché. Il n'y a plus de grande entreprise qui penserait pouvoir facilement « voler » une œuvre récemment publiée et bien accueillie par le public parce que, par exemple, elle contrôle les canaux de distribution et de promotion. Il n'y en a plus.

Comme en l'absence de droit d'auteur il ne peut désormais plus être question de vol, appelons cela un comportement de *resquilleur*. En fait, il y a vingt, trente, quarante entreprises, et bien davantage encore, dans lesquelles pourrait naître la même idée. Dans cette mesure, il devient moins probable, même très improbable, qu'une autre entreprise investisse de l'argent et des efforts pour remettre sur le marché une œuvre ayant déjà été publiée. Et si une autre personne que l'initiateur original et porteur du risque se fait joyeusement remarquer avec une œuvre qui appartient en fait au domaine public ? Nous n'en arriverons pas là. Les investissements partiront désespérément en fumée lorsque de nombreuses autres parties feront le pari du resquillage. Dans ce cas, le premier créateur reste pratiquement toujours le seul à continuer l'exploitation de l'œuvre.

Il faut vous souvenir que les deux scénarios d'action que nous avons proposés doivent être exécutés simultanément. L'abolition du droit d'auteur ne doit pas être entreprise séparément, elle doit être accompagnée de la loi pour la libre concurrence ou de dispositions légales anti-monopole ainsi que d'une régulation du marché en faveur d'une plus grande diversité de l'industrie culturelle et des contenus. C'est à ce moment-là uniquement que nous aurons une organisation du marché qui découragera le comportement de resquilleurs.

Il peut arriver qu'une œuvre spécifique ait beaucoup de succès. Dans ce cas, un autre entrepreneur peut l'inclure dans son réper-

1. Towse, *A Handbook of Cultural Economics*, 2003b, p. 19.

toire, faire des copies identiques ou la promouvoir dans son propre circuit. Est-ce un problème ? Tout d'abord, il ne sera pas le seul capable de faire ainsi. Ensuite, si le premier entrepreneur a correctement jaugé le marché et reste alerte, il aura une bonne avance sur tout le monde. Le premier entrepreneur lui-même peut également offrir l'œuvre dans une version moins onéreuse par exemple, ce qui n'encourage pas la concurrence. Toutefois, les œuvres réussies seront certainement exploitées par d'autres. Il y a deux réponses possibles. La première est : ce n'est pas vraiment un problème, étant donné que l'œuvre a manifestement déjà généré beaucoup d'argent pour l'auteur et le premier producteur ou éditeur. Une copie identique ou une nouvelle présentation ne servira alors qu'à augmenter la popularité de l'auteur, ce qu'il pourra capitaliser de multiples manières.

La seconde réponse sonne tout à fait différemment. Vous ne pouvez pas être sûr que le resquilleur ne sera pas profondément humilié, ce qui ruinerait sa réputation. Un exemple ? L'auteur original — qui est réputé, après tout, sinon son travail n'aurait pas été « volé » — peut clairement faire savoir lors d'interviews ou d'apparitions publiques que quelque chose d'inélégant s'est déroulé. Quelqu'un diffuse un travail sans payer pour. Cela aurait-il un effet ? Nous entendons d'ici certains, occidentaux ou non, éclater de rire. Il faut admettre que nous aussi, nous avons nos propres réserves à ce niveau. Un des personnages dans le roman *Shame*¹ de Salman Rushdie affirme : « La honte est comme n'importe quoi d'autre : vivez avec suffisamment longtemps et elle finit par faire partie des meubles. »

Cependant, il peut être judicieux d'analyser un peu ce processus d'humiliation, car il n'est pas si ridicule qu'il peut paraître de prime abord. Il existe au Japon et dans d'autres régions d'Asie du Sud-Est, mais dans des circonstances particulières que nous ne détaillerons pas ici. Dans tous les cas, il est présent et fonctionne avec un effet correctif sur les dérives du marché. La société occidentale actuelle ne possède pas de tels mécanismes. Toutes les interactions sont basées sur des processus légaux ; par conséquent nous embauchons des avocats payés très cher pour régler nos différends devant un tribunal.

Comme le suggère Francis Fukuyama, imaginez seulement le coût de ces frais en termes économiques. Le prix en est élevé, une sorte de taxe sur toutes nos activités économiques, puisque la méfiance est la norme en vigueur, ce qui n'est pas un bon environnement pour faire des affaires². Nous payons ce prix, car nous n'avons aucun autre mécanisme disponible permettant de guider le comportement du marché vers une voie plus respectable que celle menant

1. Rushdie, *Shame*, 1993, p. 28.

2. Fukuyama, *Trust. The Social Virtues and the Creation of Prosperity*, 1995, pp. 27—28.

aux tribunaux. Réfléchissons à nouveau. Nous ne disposons plus de la présence secourable du droit d'auteur et il n'y a plus d'acteur dominant sur le marché. Ne devrions-nous pas alors chercher automatiquement un mécanisme pour conserver le marché en état de fonctionner ? Il n'est pas impensable que nous en arrivions à des mécanismes tels que le déshonneur et l'atteinte à la réputation, et que nous commencions à leur donner de la valeur. Cette hypothèse est-elle réellement surprenante ?

Nous avons rapidement évoqué plus haut que si le marché est structuré tel que nous le proposons, le phénomène des best-sellers appartiendra au passé. C'est bénéfique d'un point de vue culturel, puisqu'un véritable espace est créé dans la structure mentale de très nombreux citoyens du monde pour une bien meilleure diversité et une plus grande variété de formes d'expression artistiques. La conséquence économique est qu'un nombre important d'entrepreneurs culturels peuvent agir de manière profitable sur le marché sans être poussés hors des projecteurs par les grandes stars. En même temps, nous avons démontré que certains artistes parviennent souvent mieux à attirer l'attention du public que d'autres. Cela ne fera pas d'eux des auteurs de best-sellers, puisqu'il n'existe plus de mécanismes permettant de les pousser vers la gloire mondiale. Ils deviennent de bons vendeurs. C'est agréable et économiquement positif pour eux-mêmes et leurs producteurs, éditeurs et autres intermédiaires.

Comme autre effet intéressant, nous pouvons mentionner que l'écart de revenus entre artistes prend des proportions plus normales. Auparavant, la différence entre les stars et la masse était astronomique. Dans notre scénario, les bons vendeurs pourraient gagner plus que de nombreux autres artistes, mais les différences seraient socialement plus acceptables. Simultanément, un autre changement s'opère, peut-être même plus radical. Comme un marché normal a été créé, beaucoup d'artistes et leurs intermédiaires gagnent plus que jamais auparavant. Dans le passé, il s'agissait généralement d'une vie difficile, tournant autour du seuil de rentabilité et se concluant souvent en dessous plutôt qu'au-dessus. Désormais, un nombre d'artistes significativement plus élevé vendra ses œuvres un peu mieux. Cela leur permettra de se hisser au-dessus du seuil de rentabilité. Ils pourraient ne pas devenir de bons vendeurs, mais il n'en ont pas besoin.

L'amélioration est alors déjà significative parce que leurs activités deviennent rentables. C'est un pas de géant en faveur du revenu de l'artiste lui-même et, dans le même temps, une énorme amélioration pour l'entrepreneur (qui pourrait aussi être l'artiste) qui supporte le risque : ses affaires ne se trouvent plus dans un état

permanent d'insécurité et il est plus facile de boucler les fins de mois. L'investissement devient plus rentable et le capital se constitue pour lancer de futures activités. Il devient également plus facile de prendre des risques sur des artistes qui méritent une chance — d'être publiés, d'effectuer des représentations, etc. —, mais n'en ont pas encore eu l'opportunité.

3.5 Diversité culturelle

Malgré de réelles améliorations de positionnement sur le marché pour de nombreux entrepreneurs culturels, il est tout de même possible que certains d'entre eux ne parviennent jamais à s'en sortir. Ceci est en partie dû au risque classique lié à la création d'une entreprise, risque qui est à l'heure actuelle, comme nous l'avons écrit, plus réduit dans d'autres secteurs d'activité ou pour les artistes rencontrant déjà le succès. D'un autre côté, ces activités pourraient être des initiatives artistiques sans doute non rentables, mais néanmoins nécessaires pour qu'une société offre une palette variée de productions artistiques.

Nous parlons ici d'œuvres d'artistes en début de carrière, ou d'artistes qui empruntent des voies encore inconnues du grand public et ayant encore besoin de temps pour mûrir. Certains festivals peuvent être extrêmement importants pour la diversité et la variété culturelles, mais il y a assez peu de chances qu'ils soient jamais rentables. La traduction des œuvres est très coûteuse et l'investissement peut parfois être trop important pour permettre à ces œuvres d'être publiées ou reproduites dans une autre langue. Les opéras et les ballets sont des exemples classiques de performances artistiques dont les rentrées financières au guichet ne rentabilisent pas les dépenses engagées. Une large proportion de pièces de théâtre mobilisant plusieurs acteurs se trouvent également dans cette catégorie.

Cependant, la société ne pourrait se passer de ces formes d'expression artistique. Nous avons besoin d'elles pour la diversité culturelle. Nous savons également que beaucoup d'œuvres ont besoin de temps pour se développer — de l'entraînement, de l'acquisition d'expérience, de la confrontation avec le public et ses réponses, de l'éclosion de créations bourgeonnantes — et ce sont des activités déficitaires presque par définition pour des budgets de production typiques. En tant que société, nous attachons beaucoup d'importance à mettre en place dès à présent les bases de ce dont nous souhaitons profiter plus tard. Ces situations nécessitent le soutien du gouvernement — par des financements, la mise à disposition de locaux, etc. — à la fois au niveau national, régional et local.

Nous comprenons tout à fait que pour les pays pauvres cela puisse représenter des dépenses énormes, et qu'ils ne peuvent pas se les permettre au regard des autres besoins. Il n'en demeure pas moins qu'une vie culturelle diversifiée est essentielle au développement social. Si les ressources financières sont trop faibles pour contribuer directement aux projets artistiques — pour l'instant — certaines infrastructures pourraient être rendues disponibles, même si elles sont basiques. De nos jours, les récents développements ont rendu bon marché, et de qualité correcte voire bonne, les équipements techniques pour l'enregistrement, la reproduction et la publication de sources audio et vidéo. Pour les pays pauvres, il se peut que cela soit encore trop coûteux, et dans ce cas, il serait judicieux de passer ces dépenses sur les budgets des projets de développement.

3.6 Considérations stratégiques

Notre analyse semble cohérente à première vue. Si vous pensez que nos propositions représentent une voie qu'il faudrait suivre, vous allez rapidement vous demander comment nous comptons faire. N'avons-nous pas placé la barre trop haut ? La tâche n'est-elle pas vouée à l'échec ? Cela paraît effectivement très bien sur le papier, mais voyons comment nous pourrions concrétiser ces objectifs.

Nous vous suggérons cependant de résister à la tentation compréhensible de vouloir immédiatement vérifier de vos propres yeux si cela va fonctionner, même si ce n'est qu'en théorie. En premier lieu, nous devons prendre conscience progressivement que, non seulement le contrôle par le droit d'auteur et la domination du marché sont des options indésirables, mais aussi que ces phénomènes sont également en contradiction avec le mode de développement actuel de l'économie, de la technologie et des communications sociales. Il faut beaucoup de débats et de réflexions pour en arriver là. Nous comprenons tout à fait qu'il y ait quelques hésitations. Un mal connu est préférable à un mal inconnu. Mais ce serait trop simple. Les sociétés évoluent ; les outils à notre disposition ne pourraient-ils pas être adaptés ?

Il y a eu des périodes agitées dans le passé lorsque des changements fondamentaux se sont opérés en un temps réduit. Par exemple, la chute du mur de Berlin est imprimée de façon indélébile dans nos mémoires. Concernant le droit d'auteur, il est clair qu'il tend à se déchirer aux coutures. Il se pourrait qu'il disparaisse rapidement. Nous n'affirmons pas que cela va se produire nécessairement, mais nous pouvons laisser ouverte cette possibilité. La domination du

marché par l'industrie culturelle semble faite d'un bois plus dur. Nous n'en sommes pas entièrement persuadés, mais nous admettons que cette industrie sera plus difficile à déloger que le droit d'auteur.

Dans ce cas pourquoi pensons-nous que les géants de l'industrie culturelle ne vivront pas éternellement ? Avant même l'arrivée de la crise économique en 2008, il était déjà clair qu'ils avaient besoin de productions de plus en plus extravagantes pour rester à la tête de la concurrence. Combien de temps cette course peut-elle durer avant que les fondations financières ne s'effondrent ? Un grand nombre d'anciennes célébrités ont également été remises sur le devant de la scène, ce qui indique les difficultés de l'industrie à concilier sa façon de travailler avec celle des jeunes artistes qui se présentent et se font apprécier. L'industrie culturelle a dû concéder beaucoup de terrain aux nouveaux géants comme MySpace ou YouTube — sans oublier les centaines d'autres réseaux d'échange — ou encore la vitrine musicale iTunes d'Apple. La grande question est, naturellement, de savoir si l'expression « sitôt arrivés, sitôt repartis » s'applique à ces « réseaux ». Les membres d'un réseau peuvent migrer massivement vers un autre en un clin d'œil, ou vers des constructions totalement différentes.

Le monde des grandes entreprises qui produisent, distribuent et représentent ces produits culturels est tout sauf stable. De plus, avec l'administration Obama désormais au pouvoir aux États-Unis, les mailles des lois antitrust semblent un peu plus serrées — ou beaucoup plus ? — que durant les mandats de ses prédécesseurs. De fermes interventions sur les entreprises dominantes dans leur secteur comme Amazon.com, MySpace, YouTube ou iTunes sont des options qu'il faut envisager.

Ce qui va finalement arriver n'est pas certain, mais de vastes mouvements ont émergé récemment, comme Free Press¹, qui démontrent une forte volonté de donner une place plus importante aux lois antitrust dans le secteur des médias. Du point de vue économique, mais également du point de vue politique, la situation sécurisée à long terme des grandes entreprises de production et de distribution a donc commencé à évoluer. Il faut ajouter à cela que les nouvelles technologies mettent la production de sons et d'images à la portée de tous. Ce phénomène est l'une des raisons pour lesquelles MySpace et YouTube ont été en mesure d'acquérir des positions dominantes. Mais il est tout aussi envisageable que, compte tenu des nouveaux développements technologiques, ce type de services ne soient plus nécessaires pour la communication.

1. <http://www.freepress.net/>

Ce que nous proposons ici ne constitue que quelques pistes indiquant pourquoi il n'est pas déraisonnable d'imaginer un monde où le droit d'auteur et la domination du marché ne coulent plus de source. Il serait sage de se préparer à cette situation. Quiconque souhaite protéger les intérêts des artistes, la présence de multiples entreprises culturelles sur le marché et l'existence d'un domaine public du savoir et de la création artistique, devrait se préparer à une bataille féroce pour sécuriser ces intérêts. La première chose à faire est de développer des modèles structurant les marchés culturels. Dans ce chapitre nous avons fait la démarche de contribuer à ce processus. Nous espérons que cela générera un grand nombre de débats et de nouvelles recherches qui pourraient mener à l'amélioration du modèle présenté et des hypothèses de base qu'il intègre.

Une problématique dans laquelle nous ne sommes pas prêts à nous engager concerne la façon d'intégrer ces propositions dans les agendas politiques. Les opportunités pour le faire varient grandement d'un pays à l'autre. Nous n'avons pas la place, ici, d'accorder une attention poussée à ce problème, mais c'est un point qui devra être pris en considération pour le développement de stratégies et même de solutions. L'Inde ne peut être comparée à la Hollande, ni le Mali à Singapour ou l'Iran au Brésil, pour ne citer que quelques pays.

Il est clair que nos propositions concernent l'OMC et les accords ADPIC. La disparition du droit d'auteur couperait l'herbe sous le pied de ces derniers. Dans notre conclusion, nous indiquerons brièvement que l'abolition des autres droits de propriété intellectuelle, comme les brevets, ne doit plus constituer un tabou. Dans ce cas, les accords ADPIC ou l'OMPI ne serviraient plus à rien, et deviendraient des options à exclure d'emblée. En réalité, dans de nombreux pays non occidentaux, on considère les accords ADPIC comme de bons candidats pour une remise en question radicale, en particulier lorsque des brevets sont concernés¹. Si le système commence à être le sujet d'analyses critiques d'origines diverses, combien de temps l'embarcation va-t-elle rester à flot ?

Nous voyons déjà ce processus à l'œuvre à l'OMC, qui s'est construite explicitement à partir de l'hypothèse politique selon laquelle les marchés devraient être continuellement libéralisés et devenir de plus en plus ouverts. Nulle part n'est mentionnée l'idée de protéger ce qui est vulnérable, diversifié et qui revêt une importance particulière pour les actions et possessions individuelles. Des outils tels que le principe du traitement national² sont comme une

1. Deere, *The Implementation Game. The TRIPS Agreement and the Global Politics of Intellectual Property Reform in Developing Countries*, 2009, p. 119.

2. NdT : cf. note chapitre 2.

épine dans le pied. Il revient à considérer le monde comme un grand marché où chacun peut faire du commerce comme bon lui semble, d'égal à égal avec les autres. Mais cela entre en conflit avec la réalité : premièrement, une telle égalité n'existe pas, et deuxièmement, il peut être préférable pour certains pays de proposer des opportunités stimulant leur propre développement. L'application des lois sur la concurrence peut également avoir sa place ici pour gérer les secteurs culturels et les médias, afin de correspondre aux besoins du pays.

À la surprise de beaucoup et pour la première fois en plusieurs décennies, la crise économique et financière de 2008 a provoqué des discussions sur l'organisation des marchés, prenant en considération d'autres intérêts que ceux des actionnaires et des investisseurs. Nous payons cher l'idée selon laquelle ces derniers savaient ce qu'ils faisaient et que cela tendait automatiquement vers le bien de tous. Nous devons oublier la notion néo-libérale de marchés auto-régulés : elle est tout simplement fausse.

Chaque marché, où qu'il soit dans le monde, est organisé de manière à ce que certains intérêts soient davantage privilégiés que d'autres. Une fois que nous aurons réalisé cela, nous aurons un poids en moins sur nos épaules. Nous pourrions alors réfléchir à la façon d'organiser les marchés — y compris les marchés culturels — pour leur permettre de servir un éventail d'intérêts plus large. L'époque à venir sera passionnante, non sans menaces, naturellement, mais pleine d'opportunités pour atteindre les objectifs que nous venons de formuler.

L'impensable

4.1 Petites études de cas

Nos propositions ne sont-elles que de vagues promesses d'un monde meilleur ou, tout du moins, offrent-elles au débat un bon point de départ ? Les rémunérations des artistes-entrepreneurs ainsi que celles de leurs producteurs et de leurs éditeurs vont-elles réellement s'améliorer ? Peut-on espérer une re-dynamisation de la scène culturelle libérée de la propriété concentrée ? Offrira-t-on au public un choix plus large de formes d'expression artistique ? Ce sont là les sujets qui seront abordés dans ce chapitre.

Nous nous appuyerons sur de courtes études de cas, pour l'essentiel tirées du domaine des arts, mais elles ne seront ni détaillées ni étayées par des données statistiques ou économiques. D'abord parce

que nous ne disposons pas des ressources nécessaires, mais aussi parce qu'un tel niveau de détail serait très prématuré à ce stade. Pour développer de tels modèles, il faudrait en premier lieu avoir davantage de certitudes sur l'adoption par le marché de nouvelles formes d'expression dans différents champs culturels. C'est le sujet de ce qui va suivre. Que pouvons-nous prédire et avec quelles certitudes ? Comment identifier le moment où l'artiste gagne de l'argent, par exemple ? Chris Anderson, dans *Free*¹, regrette que les économistes se désintéressent des nouvelles organisations dans les marchés culturels.

Notre analyse contribue à la réflexion et nous avançons des pistes, ni plus ni moins. D'après ce que nous enseigne le marché, nous, en tant que citoyens du XXI^e siècle, décelons presque instinctivement les écueils : comment les œuvres peuvent-elles vraiment être exploitées au bénéfice des artistes si le droit d'auteur n'existe plus ? Mais cette simple question ignore le fait qu'une autre condition doit être remplie au préalable : le marché ne doit pas être occupé par un ou des acteurs dominants. C'est de ce point de vue que sont envisagées chacune de nos petites études de cas.

La difficulté est de faire abstraction de la situation qui nous est familière pour nous projeter dans le futur indéterminé que nous proposons. Ce qui suit est donc une invitation à participer au débat. Nous ne prétendons pas que nos solutions s'appliqueront avec succès et pour tous les cas de figure. La refonte conceptuelle complète d'une société se termine généralement en fiasco. Nous ne ferons pas cette erreur ! Et nous nous pencherons sur un problème pressant : si publier sur Internet des œuvres créées à « l'ère matérielle » sous forme numérique se fait sans difficulté, cela ne réduit-il pas à néant le fondement de nos études de cas ?

Évidemment, nous ne pouvons apporter de réponse définitive à cette question, mais nous avons quelques idées qui valent la peine d'être prises en compte. En voici une qui nous est inspirée par le romancier Cory Doctorow. Ce dernier met gratuitement ses romans à disposition des lecteurs sur son site Internet. Pour lui, ce n'est pas de la piraterie. Cela ne l'empêche pourtant pas de vendre de nombreux ouvrages par voie conventionnelle, chez Amazon.com par exemple. De plus, il ne voit aucun inconvénient à ce que ses lecteurs des pays en voie de développement revendent ses œuvres pour en tirer profit. Quelle motivation le pousse à tenter ce genre d'*expérience*, ainsi qu'il l'appelle ? Il cherche à se faire connaître, à gagner de la visibilité, par de nouveaux moyens. Dans une société inondée d'informations, c'est quelque chose de très difficile. En offrant vos œuvres et en

1. Anderson, *Free. The Future of Radical Price*, 2009, p. 4.

créant un lien, voire en établissant une vraie conversation avec un lectorat dévoué, voilà la base, voilà comment on peut se créer une petite place dans l'esprit du public. Ensuite, les lecteurs cessent de vous piller, ils préfèrent posséder le vrai livre et ainsi contribuer à vos revenus¹. Dans le cas de la musique, les fans se déplacent aux concerts, c'est l'une des sources de revenus pour les musiciens et leurs producteurs.

On pourrait répondre : « C'est bien beau tout ça, mais Cory Doctorow est connu, il peut se permettre ce genre d'expérience ». C'est vrai, cela facilite les choses, mais demande aussi beaucoup de travail. Même dans cette situation, l'auteur a pris un risque qui s'est révélé payant. Continuons à dérouler le fil de notre réponse. Dans la configuration du marché que nous imaginons, les stars mondiales comme Cory Doctorow n'existeraient plus et l'égalité entre les agents serait beaucoup mieux respectée. Pour de très, très nombreux écrivains (puisque c'est notre exemple), il existerait donc une véritable opportunité de créer un tel lien grâce à Internet. Tout le monde ne tirerait pas son épingle du jeu, ainsi vont la vie et les affaires. Mais en cas de réussite, on peut envisager un succès semblable à celui de Cory Doctorow. Les vrais livres se vendront toujours.

Pour Don Tapscott et Anthony D. Williams, il y a deux réalités qu'il ne faut pas perdre de vue. Premièrement, l'échange de fichiers représente *grosso modo* la moitié du trafic Internet. Cette statistique pointe un élément crucial : la génération Internet n'accepte plus la vieille définition du droit d'auteur sans broncher. Pour eux, le bidouillage et le remixage leur sont dus « et ils ne laisseront pas les lois démodées de la propriété intellectuelle leur barrer la route »². De plus en plus d'artistes prennent également conscience qu'il n'est pas nécessaire de contrôler le marché pour offrir de la valeur ajoutée : « Les contenus gratuits sont une réalité. Une réalité qui perdurera. Les artistes devront donc rivaliser pour offrir à leurs clients du contenu qui est mieux que 'juste gratuit' ». Et surtout, il faut considérer que les jeunes personnes sont plus riches en temps qu'en argent, ce qui est une condition requise pour la chasse aux contenus gratuits. Par contre, les personnes plus âgées ont plus d'argent que de temps. Elles préfèrent donc payer et par la même occasion se prémunir des risques liés à l'absence de garantie des produits gratuits (si vous rencontrez un problème avec un produit gratuit, vous n'avez aucune certitude qu'il sera réglé)³.

1. Tapscott and Williams, *Wikinomics. How Mass Collaboration Changes Everything*, 2008, p. 35.

2. *Ibid.*, p. 52.

3. Anderson, *op. cit.*, 2009, p. 185.

La numérisation ne serait pas la numérisation si on pouvait en éliminer les inconvénients, même pour les livres. Jusqu'à présent, certains pensaient que les liseuses numériques n'étaient pas du tout confortables. Voilà un bel avantage que seraient censés conserver les livres face à toute cette folie numérique, surtout lorsqu'il s'agit de confort de lecture. Cette illusion a volé en éclats. D'après l'économiste Paul Krugman, lire un livre sur la liseuse d'Amazon.com, le Kindle, est presque aussi agréable que de lire un livre traditionnel (*New York Times*, 6 juin 2008). Pas besoin de savoir lire l'avenir pour comprendre que, dans un futur proche, les liseuses numériques constitueront un adversaire de poids pour les livres papier, à l'ancienne.

Et s'il n'y avait plus de droit d'auteur ? Plusieurs scénarios se démarquent immédiatement, mais d'autres émergeront sans doute. Le premier verra le texte noyé au milieu de publicités. Le second scénario correspond à celui où les clients paient, comme d'habitude, à l'image des livres de Cory Doctorow : l'auteur a réussi à créer un lien avec ses lecteurs et ils paient pour ses œuvres. Tous ne le feront certes pas. Le troisième scénario concerne principalement les publications scientifiques, qui sont accessibles librement. Déjà actuellement, le chercheur n'est en général pas payé pour ses articles et ses travaux bénéficient d'une distribution largement supérieure à tout ce qu'il aurait pu imaginer. Les universités et les fondations devraient prendre à leur compte les coûts de vérification, d'édition, etc., mais ça en vaut la peine.

La tentation était grande évidemment de lister de nombreux exemples dans lesquels les artistes garderaient la tête hors de l'eau, sinon mieux encore, en l'absence de droits d'auteur. Si c'est ce que vous espériez, nous craignons de vous décevoir... à l'exception singulière de Radiohead, exemple bien trop savoureux pour être éludé (cf. ci-dessous). Pourquoi ne citons-nous pas de cas pratiques pour illustrer nos théories ? Si seulement nous le pouvions. Nous ne disposons d'aucun exemple qui corresponde aux conditions que nous jugeons essentielles. Nous pourrions faire comme si le droit d'auteur n'existait pas et mettre en application nos idées, mais il serait malgré tout toujours présent. Nous ne pouvons pas non plus faire abstraction des conditions du marché, toujours dominé par quelques protagonistes.

Nous avons alors pensé à créer des exemples théoriques. Mais cela demande énormément de calculs, l'utilisation de modèles économiques, et il faut imaginer comment les organisations et leur écosystème sont, ou pourraient être, structurés différemment. Nous avons déjà indiqué précédemment que c'est un objectif bien au-delà des

limites de notre étude, pas seulement à cause de nos moyens insuffisants, mais aussi parce qu'il nous faut mieux comprendre, au moins en théorie, comment les marchés évolueront et se transformeront par rapport à la situation actuelle.

Nos différentes études de cas touchent à diverses branches des arts : le secteur du livre, de la musique, des films, mais aussi les arts graphiques et divers domaines de la création, numérisée ou non.

Vous serez surpris de voir que le théâtre et la danse ne possèdent pas leurs propres catégories. Il y a une raison à cela. Pour ces exemples, le droit d'auteur couvre le scénariste, le compositeur et, éventuellement, le designer. Les problèmes et leurs solutions trouvent donc leur place dans des catégories adaptées : livres, musique et design. Dans la mesure où le droit d'auteur est aboli¹, chacun est libre de reproduire un spectacle tel qu'il a été présenté ou de le modifier. Si le droit d'auteur existait toujours, reproduire un spectacle vous vaudrait une lettre d'injonction de la part de l'avocat du metteur en scène se sentant lésé. Par contre, dans cette situation, il ne serait pas trop demander que de rémunérer l'auteur, ou au moins d'avoir la décence de l'en informer, mais c'est avant tout une question de bonnes manières. Et si un scénariste insiste pour qu'une œuvre soit jouée selon ses indications ? Et bien, pourquoi ne pas respecter ce souhait ? Celui qui, malgré tout, voudrait faire les choses à sa manière, devrait tout de même annoncer que le spectacle est basé sur le script ou la pièce de l'auteur.

4.2 Livres

L'écrivain écrit. Dans notre nouveau marché, il tente aussi de trouver un éditeur. Le cas échéant, les deux parties signent un contrat, dans lequel, entre autres, un pourcentage pour le paiement de l'auteur est convenu. L'éditeur se met ensuite au travail, prépare le livre pour la publication et la commercialisation.

À ce moment, l'éditeur a un avantage concurrentiel. Il est le premier à commercialiser ce produit. Cela permet d'avoir une période durant laquelle peuvent s'équilibrer les coûts et les recettes. Dans le Nouveau Monde sans droit d'auteur et sans forces dominant le marché, le livre appartient au domaine public à partir du moment où il est publié. C'est tout simplement l'une des conséquences des nouvelles règles. En principe, donc, chacun a la possibilité de publier aussi le même livre.

1. NdT : considérons-le comme tel, à partir de maintenant, pour les besoins de l'argumentation.

Faut-il avoir peur de cette situation ? Nous ne le pensons pas. Dans le chapitre précédent, nous avons déjà étudié le cas éventuel où un deuxième éditeur prend le livre pour lui. Cela semble hautement improbable, car le marché aussi a pris une autre dimension. Non seulement un deuxième éditeur pourrait récupérer le livre, mais vingt, trente, quarante autres pourraient également essayer. Sachant cela, en ayant une bonne compréhension des nouvelles conditions du marché, il n'est donc pas particulièrement intéressant de publier l'œuvre prise chez l'éditeur initial et l'auteur originel sans avoir à payer ou à demander l'autorisation.

Prenons un cas imaginaire où un autre éditeur ose néanmoins franchir le pas. Il y a un certain nombre de réactions envisageables.

En premier lieu, l'éditeur d'origine met immédiatement sur le marché une version « produit d'appel » ou dite « de choc », grâce aux prix de vente, si besoin. Cela peut pousser les resquilleurs en-dehors du marché et montrer que « c'est à cela que vous devez vous attendre si vous essayez de me plagier ». Sur un marché où une entreprise extrêmement dominante impose ses règles, ce type de résistance est difficile pour les petits et moyens joueurs. Mais dans notre marché normalisé, c'est une option bien plus réalisable. Certes, il peut y avoir une épreuve de force structurelle et financière, mais on n'a pas à rivaliser avec une entreprise énorme aux moyens considérables, qui aurait une large portée et une influence sur tout le secteur. Ce type d'entreprise n'existe plus.

Ensuite, tout dépend si l'éditeur initial a procédé à une estimation précise du nombre de ventes possibles et, par exemple, s'il a prévu d'imprimer des exemplaires supplémentaires plus tard. Si tel est le cas, il n'y a pas beaucoup de place dans le marché pour un autre éditeur « tueur ».

Les marchés ont de très nombreuses facettes à l'écart du « terrain » principal, on les appelle des niches. Un second éditeur peut donc se trouver dans un marché de niche et le savoir, tandis que le premier n'en a pas conscience. Il pourrait alors être tenté de publier également le livre en oubliant de rémunérer l'auteur et l'éditeur original, comme le voudraient les règles de courtoisie. Ce n'est normalement pas un problème, sachant que le premier éditeur ne comptait pas occuper ce terrain. Aucun revenu n'est donc perdu. Cependant, il est évident pour tous que cette situation pose problème. Dans ce cas, la méthode de l'humiliation et de la perte de réputation peut être appliquée.

Dans le chapitre précédent, nous avons déjà consacré un passage à cette dernière idée, ses points faibles et l'espoir qu'elle représente pour l'avenir. Nous avons également mentionné que la probabilité

pour qu'un livre se vende beaucoup sur une grande période était très faible. Cependant, certains ouvrages se vendent mieux que d'autres et peuvent donc augmenter le niveau de rémunération des éditeurs et des auteurs. C'est agréable pour eux, mais sans qu'ils puissent pour autant dominer le marché. Un tel livre peut donc tomber dans les mains d'un resquilleur qui voudra en produire une édition bon marché. Il est cependant peu probable qu'une telle situation soit courante pour la majorité des livres, dont, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre 3, les ventes ne sont que légèrement supérieures aux autres car ils n'ont pas une notoriété suffisante pour attirer les resquilleurs et ainsi inonder le marché. Certes, cela peut toutefois se produire, à l'occasion, pour un livre qui se vend bien.

Nous devons mentionner également que tout cela ne pose pas de problème. En premier lieu, nous devons garder à l'esprit qu'un resquilleur a de l'audace, mais pas suffisamment pour mener à bien de telles activités. Cela réduit considérablement le risque. En outre, ce n'est pas le problème le plus grave à gérer pour les auteurs et les éditeurs originaux. Le livre s'est déjà très bien vendu et un bénéfice correct en a été tiré. De plus, l'éditeur original peut profiter du nouvel intérêt suscité par le travail du resquilleur en relançant la communication sur le livre. Enfin, cette possibilité permet à l'auteur — et à l'éditeur — d'être davantage reconnu et donc, comme nous l'avons déjà dit, de créer un nouvel intérêt. Dans l'introduction de ce chapitre, nous avons déjà vu comment la numérisation — depuis les lecteurs numériques — peut être bénéfique pour les auteurs, aussi longtemps qu'ils entretiennent une relation avec leur lectorat.

Lorsque l'on parle de la distribution numérique, on nomme obligatoirement un géant, Amazon.com, et un certain nombre de fournisseurs secondaires. Il est essentiel de profiter des lois de la concurrence pour voir si certaines positions ne sont pas devenues dominantes. Vous vous demandez sans doute ce que l'activité innocente de vendre des livres numériques peut avoir de mal, dans ce cas. Mais tout n'est pas blanc dans ce domaine. Les acheteurs reçoivent des conseils de lecture sur d'autres livres et sont invités à les noter. Tout comme il devrait exister beaucoup de librairies pour garantir la diversité des opinions, il est normal que cette diversité soit également garantie dans le domaine numérique.

En France, la création d'un réseau de libraires indépendants est peut-être le début d'un système de distribution numérique. C'est, en tout état de cause, le signe qu'ils ne se voient pas uniquement comme les perdants de la bataille numérique. S'équiper pour assurer l'impression à la demande pourrait marquer pour eux une nouvelle étape et présenterait d'innombrables avantages.

Une librairie ne peut, par définition, avoir qu'un nombre limité d'ouvrages dans ses rayons et doit se poser la question de la gestion du stock (ils coûtent de l'argent et prennent une place qui pourrait être utilisée pour de nouveaux livres). Avec l'impression à la demande, tous les livres existants sont disponibles en un clin d'œil. Les libraires n'ont plus qu'à commander à l'avance les livres dont les ventes sont importantes pour être certains de ne pas subir de manque à gagner si un livre particulier se vend très bien. Actuellement, les livres invendus — très nombreux et majoritaires — sont rendus à l'éditeur qui les envoie au pilon. D'un point de vue écologique, c'est une surproduction évidente de livres et une folie pure.

L'impression à la demande, qui peut être réalisée à proximité du client, peut aussi permettre de transformer la librairie en un centre de services pour les résidents locaux qui souhaitent publier leurs propres livres : des histoires familiales, des poèmes, des romans. Il existe beaucoup de personnes qui écrivent. L'avantage de l'impression à la demande est qu'on peut imprimer un nombre précis d'exemplaires. Les libraires proposeraient donc quelque chose de supplémentaire à leurs clients par rapport aux entreprises qui vendent sur Internet et qui offrent les mêmes services.

Revenons à l'écrivain. À l'ère du numérique, il n'a pas forcément besoin de trouver un éditeur pour que son travail soit publié. C'est toujours une possibilité — s'il y a de bonnes raisons —, mais ce n'est pas absolument obligatoire. Le montage et la conception de l'ouvrage peuvent être faits par l'auteur lui-même. Le livre peut être présenté sur un site Web, et disponible soit uniquement sous forme numérique soit sous forme d'une publicité qui annonce sa disponibilité sous forme imprimée, soit les deux à la fois. Avec l'impression à la demande, le nombre d'exemplaires imprimés ne doit logiquement pas dépasser la demande. L'auteur peut également mettre à jour le livre régulièrement.

De toute évidence, le monde du livre, lui aussi, évolue grâce à la numérisation. Beaucoup de leçons peuvent être tirées de ce changement qui est déjà en cours dans l'industrie musicale depuis quelques années.

4.3 Musique

Les concerts et autres spectacles sont déjà d'excellents moyens pour les musiciens de générer des revenus. Cela permet une valeur ajoutée. Un lien est créé sur scène avec le public, les artistes font

surgir une forme de beauté ou fascinent les foules avec leurs instruments ou leurs voix, qu'il s'agisse de musique pop ou de n'importe quel style.

Il n'est pas nécessaire de se demander si les musiciens ont encore besoin de maison de disque. La réponse est non. Avec les dernières technologies, ils peuvent enregistrer leur musique de la manière dont ils souhaitent qu'elle sonne. Ils n'ont pas besoin du directeur marketing d'une grosse entreprise de disque ou d'un de ses labels. La distribution et la vente des CDs peuvent avoir lieu après les concerts ou via Internet. Les frais pour les intermédiaires sont considérablement diminués. Un groupe ou un ensemble peuvent juger utile de trouver leur propre manager, qui leur évite certaines de ces tâches, mais c'est un investissement important.

SellaBand¹ a développé un modèle économique pour trouver des fonds d'investissement initiaux basés sur la relation entre le groupe et les fans qui croient en son talent, les « croyants ». Ces derniers peuvent acheter des parts d'un groupe pour un minimum de 10 dollars. Pour les groupes qui parviennent à obtenir 50 000 dollars, SellaBand prend en charge la production, effectue la promotion, etc. Ils reprennent le rôle que l'industrie avait l'habitude de jouer². Le degré d'engagement que manifestent alors les fans pour tel ou tel groupe est considéré comme un processus collaboratif de masse. Jeff Howe voit ce phénomène comme « les actions non coordonnées de milliers de personnes, qui agissent comme elles aiment le faire, principalement en toute convivialité avec d'autres personnes ». Il serait idiot d'être seulement un consommateur. Les fans veulent être impliqués dans le processus de production, chose qui a un sens pour eux³. Cela ne change rien au fait que cet engagement soit récompensé financièrement, mais ce n'est pas la source de plaisir principale. Les « croyants » des projets SellaBand bénéficient également des revenus que le groupe génère.

Nous avons mentionné plus haut le groupe Radiohead. En 2007, ce dernier avait publié son nouvel album *In Rainbows* sur Internet. Les fans devaient décider s'ils souhaitaient payer pour l'obtenir, et si oui combien. L'album a été téléchargé plus d'un million de fois et environ 40 à 60 % des personnes ont choisi de payer le groupe, en moyenne 5 euros (*Le Monde*, 19 décembre 2007). On peut estimer prudemment que le groupe a reçu environ 2 millions d'euros. C'est le signe évident que les fans veulent que le groupe continue à créer.

1. NdT : Il s'agit d'un système similaire à MyMajorCompany en France.

2. Howe, *Crowdsourcing. Why the Power of the Crowd Is Driving the Future of Business*, 2008, pp. 256—258.

3. *Ibid.*, pp. 13—14.

Ce dernier cas peut prêter à sourire, car ce groupe est très connu, d'où la somme récoltée. Dans notre scénario du futur, cependant, il est peu probable qu'il y ait toujours de tels groupes avec une telle renommée, car il ne sera plus possible ou permis de déployer les ressources de communication qu'il exige. Même lorsque des montants moins importants seront en jeu, un groupe devra travailler dur. En fin de compte, tout cela se résume à la constitution d'un lien avec les fans potentiels, qui restent ensuite fidèles et, comme nous l'avons vu avec Radiohead, sont prêts à mettre la main au porte-monnaie. Les montants effectivement payés par les fans ne sont pas très élevés, en tout cas moins élevés que s'ils achetaient un CD à une *major*, car des économies incroyables sont réalisées en particulier sur les frais généraux et la commercialisation.

Dans notre scénario — bien que ceci soit certainement un point discutable —, les entreprises de radiodiffusion peuvent utiliser les œuvres des musiciens gratuitement. Pourquoi ? Tout d'abord, nous devons nous rappeler qu'ils n'ont plus la même ampleur que maintenant. Ils ne peuvent plus faire partie d'un conglomérat. Cela réduit les chances d'entendre le même répertoire partout. De plus, afin d'obtenir une licence de radiodiffusion, ils sont contraints de diversifier leur programmation, dans le genre musical qui constitue leur créneau. Du moins, c'est ainsi que nous l'imaginons. Si une société aménage de nombreux équipements pour permettre aux entreprises de radiodiffusion de fonctionner, elle peut exiger d'elles en retour la diffusion et la présentation des dernières évolutions, de ce qui est créatif dans la société, au sens large. En conséquence, les artistes seront beaucoup plus vus et entendus qu'ils ne le sont maintenant. Ceci est important pour leur réputation, et attire le public à leurs concerts.

Les entreprises de radiodiffusion peuvent choisir de contribuer au développement d'un climat culturel varié dans la région où elles émettent. Elles peuvent promouvoir des festivals, des master class ou d'autres événements, bâtir une infrastructure contribuant à créer un climat de stimulation musicale, par exemple. Elles ne sont pas obligées de le faire, mais l'absence totale d'action sera remarquée par le public. Leur participation peut aussi consister à créer des programmes liés à la vie musicale et culturelle dans leur communauté de diffusion.

Jusqu'à maintenant, nous avons principalement mis en lumière les musiciens eux-mêmes. Cependant, avant de jouer la moindre note, quelque chose doit être composé, à moins qu'ils n'improvisent. Comment les compositeurs vont-ils être mis en valeur selon nos conditions ? Nous voyons deux possibilités : soit le compositeur reçoit

une commission de la part de certains ensembles ou d'autres personnes pour écrire une œuvre ; soit quelqu'un compose de sa propre initiative et cherche alors un musicien individuel, un groupe ou un orchestre, moyennant rétribution. Dans les deux cas, le compositeur reçoit une somme forfaitaire, qui doit être durement négociée. Cette somme doit être plus élevée qu'elle ne le serait aujourd'hui.

Il pourrait être prévu dans le contrat que le compositeur partage une partie du succès lié aux œuvres et donc qu'il reçoive une partie des *royalties*. On peut faire le rapprochement entre cette situation et celle du contrat entre l'auteur et l'éditeur. Il y a un mélange entre le risque et le profit. Cela revient donc à dire que des bénéfices corrects sont obtenus à partir des concerts. Le succès peut donc se traduire par des commissions plus importantes liées à la composition.

En principe, n'importe qui peut s'approprier une mélodie. On peut donc se demander s'il est possible qu'un artiste refuse catégoriquement de payer pour cette réutilisation. Dans ce cas, la « méthode » qui consiste à faire honte et à nuire à la réputation peut être appliquée, mais elle n'assure naturellement pas une garantie absolue. On peut aussi supposer que seul un nombre très restreint d'œuvres serait réutilisé dans la mesure où la majorité des compositions ne seraient pas assez frappantes pour être reprises. En tout état de cause, cela ne donne aucun indice sur la qualité de la composition. Si, malgré tout, d'autres personnes incluent une œuvre dans leur répertoire sans la payer, l'auteur deviendra plus célèbre et sa place sur le marché augmentera, avec toutes les conséquences financières bénéfiques qui en découlent.

Beaucoup d'entreprises utilisent la musique pour atteindre leurs objectifs de marketing, ce qui leur reviendra à très bon marché lorsqu'il n'y aura plus de droit d'auteur. Cependant, ce n'est pas aussi simple que cela. L'entreprise en question tient à se distinguer d'une manière spécifique des autres, en choisissant notamment un air différent. Dans ce cas il ne lui sert à rien d'utiliser la musique des autres. Inversement, elle ne craindra pas que d'autres entreprises utilisent les mélodies écrites pour elle.

Il sera relativement banal pour un orchestre, par exemple, de n'avoir pas suffisamment de fonds pour payer décentement un compositeur. Dans le chapitre précédent, nous avons déjà plaidé en faveur des subventions de l'État, dans de tels cas. Après tout, si l'on veut qu'il y ait des progrès qualitatifs dans le développement culturel, il est important qu'émergent toujours de nouvelles œuvres. L'avantage de ce subventionnement public c'est que l'œuvre et les travaux des compositeurs contemporains, dans tous les genres musicaux, au-

raient des retombées extrêmement favorables et stimulantes pour la vie musicale d'une société tout entière.

4.4 Films

Dans certains pays, généralement européens, une grande diversité de films peut encore être réalisée grâce aux subventions et autres événements, comme les festivals, soutenus par les gouvernements. Malheureusement, la plupart d'entre eux n'atteignent qu'une audience limitée, principalement familiale. Les films européens ne voyagent plus, pour ainsi dire, ils franchissent rarement les frontières.

Dans de nombreux endroits du monde, les marchés sont dominés par les produits hollywoodiens. Ceci est en partie dû à l'intégration verticale de toute la chaîne, de la production à la réception : soit au sens littéral du terme — plusieurs sociétés sous la même propriété, soit, et cela revient au même, à travers d'importants échanges de participations conjointes aux investissements. Un autre facteur important, naturellement, est le marketing excessif à l'échelle mondiale, ce que nous avons déjà mentionné plus tôt.

Quel développement spectaculaire pourrait survenir si nos propositions devenaient réalité? Nous avons déjà indiqué qu'il est peu probable que des superproductions sortent encore. Sans le bouclier protecteur du droit d'auteur, sans le contrôle monopolistique du marché et sans la possibilité d'inonder le marché en marketing, il y aura moins d'intérêt pour des investisseurs à mettre leur argent dans de tels projets.

Avec le système des superproductions, le taux de succès est bas : un film sur dix fait du bénéfice, mais dans des proportions exceptionnelles. Sans les superproductions, nous pensons que ce taux pourrait atteindre quatre sur dix. Le film à succès occasionnel pourrait ouvrir la route à plusieurs bons succès. Avec la réduction substantielle des risques liés à la réalisation d'un film, l'extrême concentration des installations de production ne serait plus nécessaire. Les principaux studios pourront être et seront remplacés (en raison de la législation sur l'*antitrust* culturel) par des installations de production plus modestes, des sociétés plus petites ou de taille moyenne. Bien sûr, d'un point de vue économique, c'est une transition formidable — bien que ce soit peut-être moins drastique qu'il ne le paraît, au point que l'apogée des principaux studios d'Hollywood semble être révolue.

En pratique, deux types de films seront alors réalisés. Des films coûtant quelques millions d'euros, ou peut-être un peu plus, et

des films avec un budget plus modeste quelque part entre vingt et soixante-dix mille euros. Comment ces deux types de films peuvent-ils être amortis ?

Nous devons être honnêtes et admettre que les producteurs de films qui reviennent à quelques millions d'euros ne récupéreront pas directement leurs investissements. Ce serait possible sous les nouvelles conditions du marché — après tout, ce ne sont pas des sommes extraordinaires pour un marché dans lequel aucun acteur dominant n'opère, mais nous n'en sommes pas à ce stade pour l'instant. Néanmoins, des centaines de millions de personnes vivent sur le marché européen, par exemple, et sont autant de spectateurs potentiels. Tout ce qu'il faut c'est une meilleure organisation de la distribution à travers ce continent. La Commission européenne pourrait jouer ici un rôle de soutien. Pour être plus précis, dans les termes du Traité d'Amsterdam, c'est une tâche qui s'adresse explicitement aux gouvernements, à la Commission et à l'Union européennes. N'oubliez pas qu'il n'y aurait plus du tout de superproductions sur le marché, mais davantage de place et de curiosité pour une grande variété de films. Ceci augmente les chances de récupérer l'investissement plus facilement.

Avec les livres et la musique, nous avons vu qu'il y avait différentes occasions où les artistes et les producteurs pouvaient raisonnablement récupérer leurs investissements ainsi qu'un profit convenable, sans prendre trop de risques. De nos jours, pour les films du segment intermédiaire, il existe un trop grand risque qu'ils soient copiés, ne laissant aucune chance de recette au créateur ou au producteur. Nous devons admettre que trouver une solution pour cette situation a été la partie la plus difficile de notre étude et nous serions ravis d'échanger nos trouvailles contre d'autres qui seraient meilleures.

Si un film, en effet, peut être copié si facilement alors qu'un certain temps est nécessaire pour amortir son coût, alors nous ne pouvons arriver qu'à une seule conclusion : pendant cette période, le film devrait être dans une phase de protection, une durée pendant laquelle il peut avoir une longueur d'avance sur les autres intervenants du marché. En d'autres termes, une courte période durant laquelle le produit cinématographique peut être exploité exclusivement par le marché, plus ou moins protégé des autres.

Pourquoi serait-ce nécessaire ? Si le film ne peut pas être exploité quelque temps sans encombre, alors le scénario impliquerait que personne n'oserait plus prendre le risque de produire de films. Les cinémas et les studios de télévision seraient alors sans aucune ressource. Par conséquent, certains intervenants ont un intérêt à ce que le marché soit régulé à un certain niveau afin d'assurer un flux de production continu.

On peut imaginer que ces parties conviendraient d'un arrangement mutuel qui pourrait être régi par un contrat privé ou une loi. Peu importe ce qui est choisi comme référence pour le type d'arrangement le plus courant dans le pays concerné. L'arrangement (exclusif entre les parties prenantes) pourrait formaliser un accord entre les parties afin que le paiement soit cantonné aux usages du film. Il pourrait s'étendre sur un terme de six mois (mais le terme peut varier en fonction du type de film). Au-delà, chaque film serait disponible gratuitement. Cet accord est établi sur la base d'un objectif défini clairement : assurer un approvisionnement suffisant dans la catégorie des films un peu plus élaborés, ce qui couvre un intérêt social général, c'est-à-dire la disponibilité d'une grande variété de films dans cette catégorie. Le public est une partie directement intéressée ; il veut pouvoir avoir un choix régulier dans une nouvelle gamme.

Vous vous doutez sûrement que nous avons longuement examiné et débattu la question de savoir si ce que nous sommes en train de proposer pourrait être considéré comme un droit d'auteur. Notre conclusion a été négative. Il y a quelques différences frappantes. La première est qu'il n'y a aucun propriétaire qui pourrait empêcher que le film soit modifié. Ce qui est plutôt fondamental. Dans notre scénario, la matière même du film peut être réarrangée par quiconque le voudrait. N'importe qui est libre de remixer. Dans le monde du droit d'auteur, prendre de telles libertés serait considéré comme un sacrilège. Nous souhaitons au contraire encourager l'adaptation. Le film récemment réarrangé peut, à son tour, être l'objet d'un accord entre les producteurs d'un côté et les studios de télévision ou de cinéma de l'autre.

En substance, c'est la différence principale avec ce que représente le droit d'auteur. Dans notre approche, il y a une seconde différence : tout le monde est libre de projeter le film dans n'importe quel contexte. Avec le droit d'auteur, le propriétaire a un grand degré de liberté sur le contrôle des conditions sous lesquelles le film est diffusé. Avec nous, ce droit de prohibition n'existe pas.

Ici chacun pourrait objecter que cela crée une situation d'exclusivité même si c'est seulement temporaire. Alors est-ce ou non du droit d'auteur ? Selon notre point de vue, non, mais un grand débat sur le sujet n'est pas à rejeter. Nous ne devons pas oublier le fait que non seulement nous avons aboli les droits d'auteur, mais nous avons aussi transformé le marché en un terrain où tous les acteurs jouent suivant les mêmes règles. Ce qui constitue une intervention plutôt radicale.

Il est difficilement concevable qu'il puisse y avoir un moyen d'empêcher la circulation de films dans le domaine du numérique.

Comme nous l'avons dit plus haut, les vrais fans respecteront le producteur et paieront probablement pour les films, pendant que d'autres ne feront que profiter. Les besoins pour la mise en œuvre de l'accord que nous proposons ne sont pas complexes. La clé est la création d'une chambre de compensation. Les films sont divisés en catégories selon leur coût, les cinémas et les chaînes de télévision auxquels ils sont destinés. Calculer ensuite ce qui doit être payé et en effectuer le règlement est alors relativement simple.

Naturellement, il y a une importante réflexion à mener afin que de tels arrangements fonctionnent internationalement. Imaginez un système d'échanges multilatéraux, par exemple. Les films pourront être amenés à circuler entre les pays beaucoup plus qu'aujourd'hui. Il n'y aurait plus de produits cinématographiques lancés simultanément partout dans le monde avec un déferlement d'opérations marketing. Ceci pourrait fournir l'opportunité à d'autres cultures cinématographiques de toucher de nouveaux publics.

Dans la mesure où la production et la projection seront entièrement numériques, les cinémas pourront davantage proposer des programmations thématiques. Ils n'auront plus besoin d'attendre que la copie devienne disponible. Les producteurs, également, n'auront plus à compter les centimes avant de décider combien de copies ils devraient faire. Leur nombre peut maintenant devenir infini. Et il n'y a plus besoin de s'inquiéter au sujet d'un producteur intégré verticalement à des centaines si ce n'est à des milliers de cinémas grâce à la numérisation : il serait capable de commercialiser une superproduction inattendue encore plus facilement que cela ne l'est actuellement. Dans notre modèle, comme nous le disions, il n'y a plus d'intégration verticale.

Nous avons brièvement indiqué précédemment que, tout particulièrement en Europe, la plupart des films coûtant plusieurs millions d'euros ne peuvent être réalisés que grâce à des contributions extérieures. Si nos propositions fonctionnent correctement — ce que nous espérons — alors beaucoup de films deviendront rentables dans les nouvelles conditions du marché. Ils n'auront besoin d'aucune subvention, mais les gouvernements devront rester vigilants : il y aura toujours des films de certains genres qui ne seront jamais rentables, même dans un marché bâti sur un principe d'égalité. Si l'on considère indispensable la diversité culturelle, il devrait toujours être possible de produire de tels films à l'aide de subventions.

Nous nous rendons bien compte qu'il y a peu d'institutions financières dans les pays pauvres pour assurer un tel soutien. Prendre en charge un festival avec les équipements nécessaires est déjà beaucoup demander, mais ce seul fait montre que la société est activement impliquée dans le développement d'un climat favorable aux films. Par

ailleurs, la normalisation du marché — pour les films, aussi — créée de meilleures conditions pour les réalisateurs amateurs.

Nous mentionnions plus haut que, une fois les superproductions disparues, deux catégories de films existeraient. Nous avons discuté des chances favorables pour les films à plusieurs *millions* d'euros de budget. Mais il y aura également une rapide augmentation des films ne coûtant que quelques *milliers* d'euros. En effet, les équipements de tournage coûtent moins cher chaque jour, alors que leur qualité augmente toujours plus. Un exemple parmi d'autres est le film *Love Conquers All*, par la réalisatrice malaisienne Tan Chui Mui, qui a remporté son premier prix au Festival international du film de Rotterdam en 2007 et a coûté environ 20 000 euros. Ce n'est pas une exception. Au Nigéria, des milliers de films sont réalisés chaque année avec des budgets similaires.

Bien sûr, nous parlons d'un autre genre de films que ceux auxquels nous sommes habitués... mais nous devons mettre ce « nous » en perspective. Il y a des millions de personnes à travers le monde pour qui il s'agit bien d'un film. Elles ne sont pas familières avec les structures narratives autres que celles développées dans ces genres cinématographiques. Par ailleurs, l'environnement dans lequel ces films sont montrés et la façon dont ils sont appréciés ou rejetés sont aussi en train de changer.

Le type de risque assumé par le producteur présente quant à lui différents aspects. Les acteurs et l'équipe technique peuvent être payés selon un montant forfaitaire pour leur contribution, mais alternativement, ils peuvent partager la charge du risque eux aussi : leur revenu dépend alors du succès du film, et il est donc souhaitable qu'ils aient une projection fiable du succès escompté.

Ainsi, différents modèles économiques sont à l'œuvre. Au Nigéria, un producteur travaille généralement sur beaucoup de films chaque année, soit en même temps, soit successivement. Un film est tourné et monté en quelques semaines. Le producteur possède un réseau de représentants à travers le pays, qui vend des dizaines de milliers — et parfois même des centaines de milliers — de vidéos en l'espace de quelques jours. Cela donne un délai d'exploitation au producteur et une longueur d'avance sur tous les resquilleurs possibles.

Selon notre approche théorique, un pareil réseau vertical plus ou moins intégré amène à une domination excessive du marché. Ici, par contre, nous doutons que ce soit le cas. Il y a beaucoup de fournisseurs différents, avec leurs propres réseaux, qui sont prêts à supprimer cette domination. Qui plus est, après quelques semaines, un tel film a déjà dépassé sa date limite. Le marché est alors saturé avec des tonnes de nouveaux films, déjà annoncés dans les précédents. De

cette façon, ils deviennent les épisodes d'un grand scénario épique (non planifié, d'ailleurs), ils répondent souvent aux questions du moment, et y contribuent à leur tour!

La donation peut aussi être une source de financement pour de tels films bon marché¹. Selon la réputation du réalisateur, les fans, ou les « croyants » selon les termes de SellaBand, peuvent ainsi rassembler la somme nécessaire.

De cette façon, un film peut être vendu à travers les réseaux, comme au Nigéria. Et si ces réseaux n'existent pas encore, les construire est une tâche formidable. De plus en plus de festivals et d'évènements similaires peuvent aussi servir de points de vente adéquats. La vente sur Internet, elle, peut s'avérer plus efficace dans la mesure où les fans payent parce qu'ils se sentent engagés avec le réalisateur. Un autre modèle est celui où un réalisateur espère percer sur YouTube, MySpace et les sites équivalents. Dans ce cas, les gains peuvent être considérables car ils bénéficient des revenus publicitaires associés.

4.5 Arts visuels, photographie et design

En général, on suppose que l'essentiel des productions dans le secteur de la culture se trouve dans les domaines de l'audiovisuel, du cinéma, de la musique et des livres. Il ne faut pourtant pas oublier qu'un volume décisif se retrouve aussi du côté des arts visuels, du monde du design et de la photographie. Les salles de vente aux enchères Christie's et Sotheby's et les grandes agences de design qui opèrent au niveau mondial en sont les premiers exemples. Il y a de même les réseaux de galeries ayant pignon sur rue et leurs connexions avec les musées, les acheteurs et collectionneurs institutionnels.

Dans ces segments culturels, on peut se demander tout aussi sérieusement s'il existe des formes de domination du marché qui rendent le terrain de jeu inégal. En préalable, les secteurs du visuel doivent être plus transparents. Quelles connexions horizontales et verticales peuvent alors être observées, qu'elles soient formelles ou informelles, définies par contrat au cas par cas? Nous comprenons très bien qu'il soit difficile de conserver le contrôle de ce champ d'activité, en partie à cause de l'opacité voire de l'invisibilité des méthodes de commerce utilisées².

1. *Ibid.*, p. 254.

2. Stallabrass, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, 2004, pp. 2—3.

Néanmoins, l'intérêt public est en jeu lorsqu'il s'agit d'empêcher le marché d'être obstrué par les activités des forces dominantes : une chance raisonnable doit être offerte à une variété d'œuvres et de styles émanant de différentes entreprises. Il ne devrait pas non plus y avoir de raison justifiant une différence de prix considérable pour une même œuvre. Il serait plus acceptable, socialement et culturellement, que les différences scandaleuses de revenus dans ce secteur soient largement aplanies. Nous devons bien sûr garder mesure en toutes choses. Comme nous l'avons dit, des études approfondies du marché et de son comportement constituent un pré-requis.

Pour commencer, cet aspect de la régulation du marché des arts visuels et du design, en appliquant certains principes de la loi sur la concurrence et les régulations en matière de propriété, dépasse la simple question du droit d'auteur.

Certes, œuvres visuelles et créations du design sont vendues sur le marché, et si ce dernier est à libre concurrence, alors l'offre et la demande peuvent être rapprochées de manière égale et des prix « normaux » peuvent être atteints, ni trop exorbitants ni trop dérisoires. C'est seulement lorsque des transactions ont eu lieu que le droit d'auteur commence à jouer un rôle. Voyons si, et dans quel contexte, cet instrument est réellement nécessaire.

Le premier cas qui vient à l'esprit est le droit de suite, ou royalties de revente. Il s'applique dans certains pays pour garantir que l'artiste initial profite de la valeur ajoutée générée par la revente de son œuvre. L'idée sous-jacente est que les artistes vendent souvent à bas prix lorsqu'ils sont encore inconnus et ne reçoivent rien lorsque leur œuvre est revendue une fois qu'ils sont devenus plus célèbres.

Il existe différentes objections à ce système. Certains pays refusent de l'introduire dans leur arsenal législatif, ce qui les rend plus attirants pour les commerçants. Dans les pays où le droit de suite existe, le commerce de l'art est par conséquent plus lent et défavorise de nombreux artistes : l'endroit où leur travail est le plus susceptible d'être vendu n'est pas celui où se trouve l'argent.

D'un autre côté, un artiste dont le travail rapporte beaucoup à la revente a sans doute un bon niveau de vie. Les prix élevés pour ses œuvres de jeunesse contribuent à sa réputation et impliquent probablement de meilleurs prix pour ses œuvres actuelles. Nous ne sommes pas prêts à donner des bonus à des fabricants de meubles ou à des architectes sous prétexte que leurs créations sont cotées, n'est-ce pas ? Mais nous sommes naturellement tout à fait conscients qu'il existe une différence entre l'artisan et l'artiste. Le droit de suite est une idée qui n'est pas défendue sans motif ni raison. Néanmoins, nous pensons qu'une tradition devrait se développer, une règle de

courtoisie selon laquelle on consulte toujours l'artiste lorsqu'il existe une différence étrangement démesurée entre le prix de vente initial et le prix de revente. Sous peine de honte et de dégradation de leur réputation, le nouvel acquéreur et le vendeur devraient ressentir l'obligation sociale et tacite de garantir qu'une partie du prix du nouvel achat soit destiné à l'artiste.

En conséquence, les principes et le système du droit de suite se sont développés à un moment où les œuvres d'art changeaient de main pour des sommes extravagantes alors que l'artiste était toujours en vie. Nous avons déjà montré que ces montants insensés appartiendraient au passé une fois les marchés normalisés comme nous le suggérons. Qui plus est, en automne 2008, les prix se sont effondrés en l'espace de quelques semaines, résultat de la crise économique.

Dans un autre registre, les droits moraux de l'auteur jouent un rôle significatif dans les secteurs visuels. Serait-ce un problème si ces droits n'existaient plus? À ce sujet, nous basons largement notre scénario sur les conclusions du spécialiste en économie culturelle Bruno Frey¹. Tout d'abord, dans le passé — et aujourd'hui dans de nombreuses cultures — imiter ou copier une œuvre était une pratique totalement acceptée. Les artistes se formaient de cette manière et, par conséquent, il y avait une demande pour un marché de la copie. Les gens payaient et continuent à payer pour cela : les imitations placent l'original à la portée de nombreuses personnes, une multitude qui ne pourrait s'offrir de telles œuvres.

L'artiste en bénéficie, puisque cela assure la promotion de son nom et permet à ses nouvelles œuvres d'être vendues à des prix plus élevés. Il n'est pas difficile d'imaginer que plus l'imitation est bonne, plus elle est liée au nom de l'artiste, et plus important sera le profit. Un autre argument en faveur de la copie est la formation des capacités artistiques. Construire sur l'œuvre de prédécesseurs fournit de l'espace à l'expérimentation et à une nouvelle créativité. Si cela est interdit, tous les artistes seront condamnés à créer quelque chose de radicalement nouveau, ce qui est évidemment impossible et conduit à innover uniquement pour le plaisir de l'innovation. Cette situation serait appauvrissante d'un point de vue artistique, et illusoire quant au potentiel d'innovation. Nous avons déjà vu que l'interdiction du *sampling*², fondé sur le droit d'auteur, a pour effet de rendre moins intéressantes de nombreuses œuvres musicales.

1. Frey, *Some considerations on fakes in art : an economic point of view*, 2004.

2. NdT : l'échantillonnage musical.

Naturellement, les bonnes imitations provoquent beaucoup de confusion. Avez-vous acheté l'original ou une contrefaçon ? Dans de nombreuses cultures, il s'agit là d'une question totalement ridicule. Vous aimez l'œuvre ou vous ne l'aimez pas. Point. Aux yeux des occidentaux, la réponse à cette question est que nous devons être plus vigilants. Or, si vous pensiez disposer de l'original et qu'il s'avère n'être en fait qu'une copie, devient-elle soudainement moins belle ? Un avantage supplémentaire à cette possible confusion est qu'elle peut contribuer à une baisse importante des prix — exorbitants — des marchés de l'art. Après tout, vous ne savez jamais si vous êtes en train d'acheter l'original. Ce serait une grande bénédiction pour l'humanité si un artiste était capable de copier à la perfection l'une des peintures de tournesols de Vincent Van Gogh. Nous n'en aurions pas une seule, mais plusieurs... et vous ne pouvez pas avoir *trop* d'exemplaires de cette œuvre merveilleuse.

De notre point de vue, toutefois, il est injuste de prétendre par l'imitation qu'un artiste a produit une œuvre lorsque ce n'est pas le cas. Par exemple : un artiste peint un tableau rappelant l'œuvre de Paul Klee qui, lui, n'a jamais produit un tel tableau. Dans ce cas, il devrait être indiqué que le tableau s'inspire de l'œuvre de Paul Klee mais qu'il n'a en fait jamais été peint par lui. Quiconque viole une règle aussi basique commet, à notre avis, un acte illégal et injuste. Nous sommes curieux de savoir si un tribunal penserait la même chose.

Un autre cas qui devrait être discuté est le dommage réel causé à une œuvre visuelle par un autre artiste. Un exemple concret éclairera ce que nous voulons dire. Le 19 juillet 2007, l'artiste Rindy Sam a embrassé une peinture intégralement blanche de Cy Twombly. Ce baiser fut donné lors d'une exposition de la collection Lambert à Avignon. Il n'y avait aucune coïncidence dans le fait que Rindy portait un rouge à lèvres rouge, ce qui a modifié la toile de manière radicale. Elle a dit pour s'expliquer qu'il s'agissait pour elle d'un acte d'amour : l'œuvre réclamait un achèvement (*Le Monde*, 28 Juillet 2007). Peu importe que cet acte ait pu paraître créatif ou inspiré, il ne change rien au fait que la peinture a été sérieusement endommagée et pourrait bien être impossible à restaurer intégralement. Si quelqu'un modifie un texte ou une mélodie, par exemple, cela ne détruit pas l'œuvre originale. C'est différent pour les œuvres uniques comme en peinture. Ainsi, nous pensons que si quelqu'un souhaite critiquer une œuvre inachevée parce que, par exemple, il pense qu'elle serait meilleure avec une impression de lèvres rouges, il n'existe pas d'autre possibilité que de repeindre le tableau sur une autre toile, en incluant cette modification. On devrait alors indiquer

que l'œuvre est basée, par exemple, sur telle ou telle peinture de Cy Twombly.

Jusqu'à quel point pouvons-nous accepter les reproductions des arts visuels sous forme de carte postale ou en grand format ? En principe, une fois le droit d'auteur aboli, il n'y a pas d'obstacle. Il faut nous rappeler que l'entrepreneur qui fait cela n'est plus — et ne peut pas être — un acteur fort du marché, et qu'il est encerclé par de nombreux autres qui pourraient aussi réaliser et vendre ces reproductions. Il est important de souligner que la rétribution de l'artiste pendant une certaine période fait partie des bonnes pratiques de commerce et qu'un manquement serait sanctionné par des dommages à la réputation. À nouveau, dans les faits, une telle situation est difficilement imaginable. Qui sait comment esprits et pratiques pourraient changer si les outils d'application légaux n'étaient plus disponibles ?

Nos réflexions précédentes s'appliquent-elles aussi aux logos et aux emballages de produit, par exemple ? Nous le pensons. Pourquoi, en effet, de tels dispositifs sont-ils déployés ? Pour distinguer les activités commerciales d'une entreprise de celles des autres. En l'absence de droit d'auteur, n'importe qui pourrait utiliser un logo existant, ce qui ne semble pas très pratique, puisque vous ne pourriez alors pas vous distinguer des autres. De plus, une vingtaine ou une trentaine d'entreprises pourraient utiliser le même logo, ce qui limite les risques de plagiat du logo entre entreprises. Néanmoins, nous n'excluons pas à cent pour cent de tels scénarios.

Faut-il le déplorer ? Nous avons l'intuition que ce ne serait pas une si mauvaise chose si l'on prenait ce risque. De nos jours, notre appréciation de la qualité d'un produit dépend trop largement du logo du fabricant. Est-ce raisonnable ? Un peu plus de réflexion personnelle pourrait nous éclairer sur la nature exacte du produit en question, comment il est fabriqué et comment il nous est parvenu. Réduire notre dépendance à la marque et au logo de façon significative serait un bénéfice pour la formation de notre esprit critique¹.

Avec les mini études de cas de ce chapitre, nous avons essayé de donner une idée de la manière dont fonctionneraient les marchés dans un monde sans droit d'auteur ni domination du marché par quiconque. Bien entendu, c'est un exercice très prétentieux... mais

1. NdT : il faudrait ajouter à cette analyse la notion de droit des marques qui permet de contrôler l'association d'un signe distinctif (verbal, figuratif ou semi-figuratif) avec un produit ou service. Cette notion se cumule en effet au droit d'auteur qui permet pour sa part de contrôler la représentation ou reproduction du signe lui-même dès lors qu'il serait aussi une œuvre (cf. B. Jean, *Option libre. Utiliser les licences libres en connaissance de cause*, coll. Framabook, à paraître).

nous n'avons aucune prétention. Il ne s'agit que d'une introduction avec un double objectif. D'abord, savoir si nous sommes capables de nous détacher du statu quo. Est-ce une vraie alternative? Ensuite, les interprétations que nous donnons aux mini études de cas peuvent devenir autant d'hypothèses de travail pour des recherches plus approfondies.

Conclusion

Toujours plus de doutes

Bien entendu, nous n'avons pas eu soudain une brusque révélation nous enjoignant de nous débarrasser du droit d'auteur et des puissances hégémoniques du marché culturel. Nos idées dans ce domaine sont issues d'un long processus d'incubation. Celui-ci s'est développé en parallèle aux doutes émis par beaucoup d'autres que nous sur la pérennité du droit d'auteur au 21^e siècle. Mais il y a une différence. Nous avons mis sur table l'hypothèse de la disparition de cet outil. Nous avons rapidement découvert qu'il n'est pas pertinent de l'envisager ou d'agir dans ce sens à moins que les conditions

du marché économique ne soient aussi remises en question, ce qui pourrait être bien plus audacieux que de simplement coucher sur le papier des idées sur le droit d'auteur.

La crise économique et financière qui ravage le monde depuis l'automne 2008 pourrait avoir l'avantage de laisser le champ libre aux questions et propositions à mettre sur l'agenda de l'organisation des marchés. Ce n'est pas un processus évident. Il exige un certain courage politique, mais avant tout, un travail intellectuel absolument énorme. Le pouvoir de notre imagination doit se nourrir de possibilités qui semblent n'exister encore nulle part. Nous avons besoin d'une analyse pour comprendre pourquoi et surtout comment les conditions de production, distribution, promotion et réception de toutes sortes de produits artistiques pourraient emprunter d'autres voies. Ce que nous avons essayé d'apporter dans les précédents chapitres n'est qu'une modeste contribution à cette analyse. Ce qui nous satisferait, par-dessus tout, c'est que nos arguments et suggestions soient soumis à des discussions approfondies et jettent les bases de nombreuses recherches à venir.

Ce qui est en jeu, ce n'est rien moins que l'invention d'un modèle commercial et de comportements totalement nouveaux. Le moment où l'on peut gagner de l'argent pourrait être complètement différent de ce dont nous avons pris l'habitude jusqu'à la fin du 20^e siècle. Bien entendu, il arrive que des produits ou spectacles culturels soient gratuits. Toutefois, à ce propos, Chris Anderson prétend que « le gratuit ce n'est pas aussi simple — ni aussi destructeur — qu'il y paraît. Ce n'est pas parce que des produits sont gratuits que quelqu'un, quelque part, ne gagne pas énormément d'argent avec, ou que beaucoup de gens ne gagnent pas un peu d'argent chacun »¹. Il ajoute à sa remarque que l'on doit réfléchir de façon créative à la manière de convertir la réputation et le travail en argent : « Chacun et chaque projet devra apporter une réponse spécifique à ce défi, et parfois ça ne marchera pas du tout. »²

Est-ce applicable aux autres droits sur la propriété intellectuelle ?

Au cours de notre travail, nous nous sommes demandés si ce que nous suggérons pour le droit d'auteur pouvait aussi s'appliquer à d'autres droits sur la propriété intellectuelle. Si nous n'avions pas

1. Anderson, *Free. The Future of Radical Price*, 2009, p. 127.

2. *Ibid.*, p. 233.

posé cette question nous-mêmes, d'autres l'auraient fait et nous l'auraient adressée pour savoir ce que nous en pensions. Naturellement, nous n'avons pas pu explorer bien loin la question des brevets, des marques déposées et des droits liés aux végétaux.

Nous présentons donc nos conceptions et suggestions à travers quelques exemples, car nous avons, bien entendu, de sérieuses raisons de penser que les autres droits sur la propriété intellectuelle sont, eux aussi, un obstacle à un développement social efficace et juste.

L'exemple le plus flagrant est naturellement celui des logiciels libres et open source. Un assez grand nombre de gens dans le monde entier gagnent bien ou très bien leur vie en concevant des programmes sur mesure qui correspondent aux désirs de leurs clients. Ces logiciels sont améliorés en permanence par un processus collaboratif. C'est extrêmement utile à la société et bénéfique pour les individus.

Un autre exemple séduisant est la façon dont l'industrie de la mode néglige presque entièrement la question du droit d'auteur. La lutte contre les contrefaçons est un combat sans espoir. Il est plus important de gagner un avantage compétitif en étant le premier sur le marché. Ce qui est l'objet de l'attention vigilante de cette industrie, en revanche, c'est l'utilisation par d'autres de marques commerciales. Selon nous, cette forme de protection pourrait s'avérer superflue elle aussi, exactement comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent : réclamer la propriété d'un logo est du temps perdu. Les clients n'auraient alors plus la possibilité, par exemple, de considérer la marque d'une ligne de vêtements comme un repère d'achat. C'est vrai. Mais d'un autre côté, ils développeraient un œil plus critique sur les qualités intrinsèques de ce qu'ils ont acheté. C'est alors que les questions de ce type deviennent pertinentes : comment est-ce fabriqué ? Dans quelles conditions ? Quelle est l'empreinte écologique de ce produit ? Que nous apporte-t-il ?

Les brevets constituent un autre de ces droits sur la propriété intellectuelle dont nous sentons bien que l'utilité touche à son terme. Comme le droit d'auteur, c'est une notion qui a été dévoyée allègrement. Une masse considérable de connaissances acquises grâce aux efforts de la collectivité sont privatisées. Après tout, ce qui a été découvert prend son origine dans des processus de développement du savoir où nous avons tous investi, au sens propre comme au figuré. Les entreprises multinationales et les compagnies d'investissement collectionnent les brevets sur d'énormes blocs ou de tout petits fragments de connaissances. Tous ceux qui les transgressent peuvent s'attendre à recevoir des courriers de mise en demeure de la part

des avocats, accompagnés de lourdes amendes. Les poursuites judiciaires des uns comme des autres et le recours à des systèmes de sécurité pèsent très lourdement sur notre société.

C'est encore plus bizarre quand vous prenez conscience que l'on dépose de plus en plus de brevets sur des connaissances établies depuis longtemps, ou pour de minuscules modifications de produits déjà existants, sans qu'on puisse y trouver la moindre trace d'innovation. Il n'est pas difficile de se rendre compte que le système nous échappe de façon dramatique.

Pour les pays pauvres, le système dominant des brevets est encore plus défavorable. La plupart des ressources intellectuelles dont ils ont besoin pour leur développement sont aux mains de détenteurs de brevets situés dans les pays industrialisés. Pour présenter les choses de manière cynique, il y a moins de deux siècles, toutes les connaissances existantes étaient librement disponibles, ce qui a permis aux pays d'Europe de l'Ouest de se développer. Aujourd'hui, toutes les connaissances dont les pays pauvres et extrêmement pauvres ont désespérément besoin sont entourées d'une clôture de brevets. Ce qui rend leur développement extrêmement difficile, voire impossible. Et nous ne parlons même pas des connaissances qui ont été extorquées à ces pays par des entreprises issues des pays industrialisés, qui les ont ensuite brevetées. C'est un sujet que nous avons déjà abordé auparavant dans cet ouvrage.

Ce qui contribue aussi à donner une image détestable aux brevets, c'est que les droits sur la propriété intellectuelle peuvent également s'appliquer au vivant, comme notre ADN, nos gènes, notre sang, nos gamètes, notre nourriture. N'est-ce pas indécent ? Tout ce qui est vivant fait partie intégrante de notre essence même et de notre existence, et nous en avons besoin pour continuer à vivre. Pourquoi ces éléments fondamentaux de notre existence ne pourraient-ils pas être sanctuarisés, au lieu d'être privatisés ? Que s'est-il donc passé pour qu'on en arrive là, pour que la marchandisation s'empare même de ce domaine sans soulever de protestation générale ? Pourquoi avons-nous commencé à admettre que la propriété était devenue une catégorie sans aucune limite ?

Pour la plupart des petites et moyennes entreprises, le système des brevets n'est pas d'une grande utilité. Pour pouvoir déposer un brevet, une entreprise doit révéler publiquement le « secret » qui est au cœur de ce qu'on veut breveter, et donc l'exposer à des concurrents potentiels. Obtenir un brevet est une affaire coûteuse et compliquée, tout comme les procédures judiciaires à l'encontre des entreprises qui l'enfreignent. Plus encore, la plupart des innovations n'ont qu'une espérance de vie limitée. L'un dans l'autre, tout

cela n'est pas très motivant pour les petites ou moyennes entreprises qui devraient investir massivement pour obtenir des brevets. Carlos Correa en conclut donc que les grandes entreprises sont techniquement et financièrement mieux équipées pour obtenir des droits de propriété intellectuelle par de bons ou mauvais moyens, à la fois dans leur pays même ou à l'étranger. Elles représentent la majeure partie des brevets en vigueur et garantis. Le système leur est donc très profitable¹.

Il y a de plus en plus de bonnes raisons de penser que les brevets, eux aussi, sont loin d'être aussi justifiés qu'on le prétend. Si nous regardons du côté de l'industrie pharmaceutique par exemple, le doute ne fait que s'accroître ! L'argument que mettent souvent en avant les grands laboratoires, c'est qu'ils ont besoin des brevets pour protéger leurs lourds investissements dans la recherche, pour développer de nouveaux médicaments, et couvrir les dépenses de ceux qui n'aboutissent pas. Cela paraît plausible.

Néanmoins, cela vaut la peine de renverser cet argument. Il devient immédiatement clair que nous aussi, en tant que citoyens, nous finançons cette recherche. C'est bien notre argent qui s'y investit. Après tout, lorsque nous allons à la pharmacie, ce que nous payons comporte trois composantes : une petite part pour la fabrication réelle du médicament, une part considérable pour le marketing... qui représente le double de ce qui est destiné à la recherche et au développement, troisième composante du prix payé au pharmacien. L'industrie peut bien clamer qu'elle a besoin des brevets pour justifier ses investissements, il n'empêche qu'il est désagréable de constater qu'une part non négligeable de ce que nous payons est consacré au marketing².

Mais il y a là quelque chose de bien plus étrange encore. C'est notre argent qui sert à financer l'industrie pharmaceutique, mais nous n'avons pas notre mot à dire sur le choix des médicaments qu'elle développe ni celui des maladies qu'elle cible. De plus, le processus est inefficace. On acquiert une quantité de connaissances, mais dont seulement une petite fraction est utilisée. Le reste est verrouillé par les brevets, avec souvent l'intention explicite de ne pas s'en servir, par exemple parce qu'un médicament qui se vend bien doit d'abord être rentabilisé au maximum. Une proportion considérable de ce que nous autres citoyens investissons dans la recherche pharmaceutique est par conséquent improductive et n'est pas disponible pour la collectivité.

1. Correa, *Do small and medium-sized enterprises benefit from patent protection ?*, 2004, pp. 223—224.

2. Gagnon and Lexchin, *The Cost of Pushing Pills. A New Estimate of Pharmaceutical Expenditures in the United States*, 2008, p. 32.

Si nous ajoutons autant de paradoxes, c'est qu'il est indispensable de se demander si le développement du secteur de la santé est entre de bonnes mains avec les grands laboratoires pharmaceutiques. N'existe-t-il pas d'alternative qui pourraient donner au peuple le pouvoir de décision ? Nous pensons que si. Comment cela pourrait-il être organisé ? Imaginons que nous ne payions chez le pharmacien que le coût réel de fabrication. Ce ne serait qu'une fraction de ce nous dépensons aujourd'hui. Nous verserions alors le reste de l'argent (celui que nous aurions donné au pharmacien) à des fonds publics.

La façon dont ces derniers sont gérés peut varier d'un pays à l'autre. Nous estimons qu'il est important qu'ils ne deviennent pas des services gouvernementaux. L'indépendance et l'intérêt collectif pour le développement d'une gamme de thérapies doivent être garantis. Naturellement, une des conditions de base est que le pays concerné soit à peu près vierge de corruption. Sinon, il ne peut exister de société efficace, en aucune façon.

Comment peut-on continuer à financer la recherche avec de telles ressources ? Nous imaginons que les pathologies pour lesquelles de nouveaux médicaments sont nécessaires sont d'abord analysées. Les laboratoires — qu'ils soient universitaires ou privés — peuvent alors proposer de mener des recherches. La taille de ces laboratoires peut être aussi importante que nécessaire, suivant les différents types de recherche. Dans ce cas, les industries pharmaceutiques qui dominent le marché n'ont plus de raison d'être. Elles peuvent être réduites à une échelle plus modeste par la loi de la concurrence.

Le classement par priorité des pathologies et la sélection des laboratoires peuvent être effectués par des experts indépendants du monde médical et des représentants de la société civile. Il est probablement préférable que deux ou trois laboratoires soient missionnés pour mener des recherches sur une maladie donnée en utilisant différentes approches, pour éviter qu'un seul labo ou unité de recherche n'échoue sans aucun résultat. Durant les recherches, les laboratoires échangent leurs informations. Toute nouvelle connaissance acquise pendant cette phase est librement accessible à chacun (nous l'avons tous financée en commun). Ce que nous proposons est donc non seulement plus équitable, mais aussi cent fois plus efficace que le système actuel. Tout le savoir sur les pathologies et leurs thérapies peut alors être mis en œuvre de façon optimale. De même pour les maladies qui ravagent les pays les plus pauvres et pour lesquelles jusqu'à présent, bien trop peu de recherches sont menées. Plus encore, on pourra réduire considérablement le prix des médicaments dans ces régions du monde. À l'évidence, cela nécessite une coordination internationale, dans laquelle l'OMS peut jouer un rôle décisif.

Bien sûr, nous ne prétendons pas que ce que nous proposons est dépourvu d'embûches. Envisager une telle perspective demande encore beaucoup d'élaboration. En étant optimiste, ce que nous suggérons est pour nous un défi suffisant pour que nous n'avalions pas sans réfléchir les contes de fées dont on nous enfume, selon lesquels notre système de santé est le seul possible et entre de bonnes mains grâce à l'industrie pharmaceutique.

Il existe une autre raison pour appeler à l'abandon complet du système des brevets et des tarifs démesurés que nous devons tous payer individuellement. Cela peut paraître étrange : il s'agit de la contrefaçon massive de médicaments. La tentation est importante car les profits sont conséquents et le risque minime. Il y a un grand nombre de pays dans lesquels les fabricants de médicaments illégaux passent inaperçus ou génèrent des gains considérables pour les hommes politiques, les fonctionnaires et les agents de police. Nous n'avons évidemment pas besoin d'ajouter que cette production illégale a des aspects extrêmement dangereux pour la santé. Dans le meilleur des cas, les médicaments achetés sur Internet ou grâce à d'autres sources douteuses n'ont aucune efficacité thérapeutique. Souvent, ils sont tout simplement dangereux, soit en raison de leur composition soit parce qu'ils ne sont pas prescrits par un médecin. Ils peuvent même être mortels s'ils sont pris sans en connaître les effets. Ce commerce illégal a une valeur estimée à 75 milliards de dollars en 2010¹.

Il existe deux réactions possibles face à cette énorme menace pour la santé publique. La première est de vouloir éradiquer la totalité de ce commerce diabolique. Nous ne sommes sans doute pas les seuls à penser que cela est irréalisable. L'autre réaction possible est de réduire à néant la valeur de ce commerce illégal. Si notre proposition venait à se réaliser et si les brevets n'existaient plus, les médicaments ne seraient pas vendus plus cher que leur coût de fabrication chez le pharmacien. Cela réduirait alors l'intérêt pour les faussaires. Il n'y aurait plus aucune valeur ajoutée à engranger. Elle aurait disparu. Vendre en deçà du coût de fabrication ne peut pas être pour les faussaires une entreprise viable. On en arrive à cette conclusion étonnante que l'abolition du système des brevets serait aussi un bienfait pour la santé des patients.

1. Pugatch and Jensen, *Healthy IPRs. A Forward Look at Pharmaceutical Intellectual Property*, 2007, pp. 98—99.

Toujours plus d'artistes

Nous avons commencé par les films, la musique, les livres, le théâtre et la danse, les arts graphiques et le design, et dans cette conclusion nous voilà tout à coup en train d'évoquer le secteur de la santé dans notre société. Ce n'est pas vraiment surprenant : si l'un des droits sur la propriété intellectuelle est injustifiable — comme nous l'avons montré pour le droit d'auteur — alors il en découle logiquement qu'être propriétaire d'autres biens intellectuels et les breveter, a également des aspects problématiques. Pourquoi la domination du marché ne se produirait-elle que dans les secteurs culturels ? Il s'agit d'un phénomène qui s'est étendu à toutes les branches du commerce et de l'industrie depuis les dernières décennies. Il existe donc beaucoup d'autres domaines où les droits sur la propriété intellectuelle s'appliquent également. Et là encore, la domination du marché revêt des aspects négatifs.

Le sujet principal de ce livre, quoi qu'il en soit, était le suivant : comment faire pour que de très très nombreux artistes et leurs intermédiaires puissent gagner décemment leur vie par la vente de leurs œuvres, pour qu'il n'y ait pas de force dominante du marché qui les chasse aux marges du terrain de jeu commun, hors de la vue du public, pour que ce vaste public puisse choisir sans entrave et suivant son goût parmi un large éventail d'expressions culturelles, et pour que la créativité artistique, loin d'être privatisée, demeure notre propriété commune.

Bibliographie

- AIGRAIN, P. (2008), *Internet et création*. Paris : In Libro Veritas, http://www.ilv-bibliotheca.net/librairie/internet_et_creation.html.
- ANDERSON, C. (2006), *The Long Tail. Why the Future of Business Is Selling Less of More*. New York : Hyperion.
- ANDERSON, C. (2009), *Free. The Future of Radical Price*. London : RH Business Books.
- BAGDIKIAN, B.H. (2004), *The New Media Monopoly*. Boston : Beacon Press.
- BAKER, C.E. (2007), *Media Concentration and Democracy. Why Ownership Matters*. Cambridge : Cambridge University Press.

- BARTHES, R. (1968), "La mort de l'auteur", dans : *Manteia* 5 (4).
- BECK, A. (ed.), (2003), *Cultural Work. Understanding the Cultural Industries*. London : Routledge.
- BENKLER, Y. (2006), *The Wealth of Networks. How Social Production Transforms Markets and Freedom*. Yale University Press : Yale.
- BENTLY, L. & SHERMAN, B. (2004), *Intellectual Property Law*. Oxford : Oxford University Press.
- BETTIG, R.V. (1996), *Copyrighting Culture. The Political Economy of Intellectual Property*. Boulder : Westview Press.
- BOLDRIN, M. & LEVINE, D.K. (2007), "Against Intellectual Monopoly", accessible à : <http://dclinevine.com/general/intellectual/againstnew.htm>.
- BOLLIER, D. (2003), *Silent Theft. The Private Plunder of Our Common Wealth*. New York : Routledge.
- BOYLE, J. (1996), *Shamans, Software, and Spleens. Law and the Construction of the Information Society*. Cambridge : Harvard University Press.
- BROWN, M.F. (2003), *Who Owns Native Culture?*. Cambridge : Harvard University Press.
- COOMBE, R.J. (1998), *The Cultural Life of Intellectual Properties. Authorship, Appropriation, and the Law*. Durham and London : Duke University Press.
- CORREA, C.M. (2000), *Intellectual Property Rights, the WTO and Developing Countries. The TRIPS Agreement and Policy Options*. London and Penang : Zed Books Third World Network.
- CORREA, C.M. (2004), Do small and medium-sized enterprises benefit from patent protection?, dans : PIETROBELLI, C. & SVERRISSON, A. (eds.). *Linking Local and Global Economies. The ties that bind*. London : Routledge, pp. 220–39.
- COWEN, T. (1998), *In Praise of Commercial Culture*. Cambridge and London : Harvard University Press.
- COWEN, T. (2002), *Creative Destruction. How Globalization is Changing the World's Cultures*. Princeton and Oxford : Princeton University Press.
- COWEN, T. (2006), *Good and Plenty. The Creative Successes of American Arts Funding*. Princeton and Oxford : Princeton University Press.
- CROTEAU, D. & HOYNES, W. (2006), *The Business of Media. Corporate Media and the Public Interest*. London : Pine Forge Press.

- DEERE, C. (2009), *The Implementation Game. The TRIPS Agreement and the Global Politics of Intellectual Property Reform in Developing Countries*. Oxford : Oxford University Press.
- DOYLE, G. (2002a), *Media Ownership*. London : Sage.
- DOYLE, G. (2002b), *Understanding Media Economics*. London : Sage.
- DRAHOS, P. (2005), *An Alternative Framework for the Global Regulation of Intellectual Property Rights*. Canberra : Centre for Governance of Knowledge and Development.
- DRAHOS, P. & BRAITHWAITE, J. (2002), *Information Feudalism. Who Owns the Knowledge Economy ?*. London : Earthscan.
- DRAHOS, P. & MAYNE, R. (2002), *Global Intellectual Property Rights. Knowledge, Access and Development*. New York : Palgrave Macmillan and Oxfam.
- DREIER, T. & HUGENHOLTZ, P.B. (2006), *Concise European Copyright Law*. Alphen aan den Rijn : Kluwer International Law.
- DRUCKER, P. (1993), *Innovation and Entrepreneurship*. New York : Harper Business.
- FISHER, W.W. (2004), *Promises to Keep. Technology, Law, and the Future of Entertainment*. Stanford : Stanford University Press.
- FLORIDA, R. (2004), *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. London : Basic Books.
- FLORIDA, R. (2005a), *Cities and the Creative Class*. London : Routledge.
- FLORIDA, R. (2005b), *The Flight of the Creative Class. The New Global Competition for Talent*. New York : Harper Business.
- FREY, B.S. (2000), *Art and Economics. Analysis and Cultural Policy*. Berlin : Springer.
- FREY, B.S. (2004), Some considerations on fakes in art : an economic point of view, dans : MOSSETTO, G. & VECCO, M. (eds.). *The Economics of Copying and Counterfeiting*. Milano : FrancoAngeli, pp. 17-29.
- FREY, B.S. & POMMERHNE, W.W. (1989), *Muses and Markets. Explorations in the Economics of the Arts*. Oxford : Basil Blackwell.
- FRITH, S. (ed.), (1993), *Music and Copyright*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- FRITH, S. & MARSHAL, L. (2004), *Music and Copyright. Second Edition*. Edinburgh : Edinburgh University Press.

- FUKUYAMA, F. (1995), *Trust. The Social Virtues and the Creation of Prosperity*. New York : The Free Press.
- GAGNON, M. & LEXCHIN, J. (2008), "The Cost of Pushing Pills. A New Estimate of Pharmaceutical Expenditures in the United States", dans : *PloS Medicine* **5** (1), accessible à : <http://www.plosmedicine.org>.
- GAUDRAT, P. (2009), "Les modèles d'exploitation du droit d'auteur", dans : *RTD Com.*
- GEMSER, G. & WIJNBERG, N.W. (2001), "Effects of Reputational Sanctions on the Competitive Imitation of design Innovations", dans : *Organization Studies* **22** (4), pp. 563–91.
- GERMANN, C. (2002), "Content Industries and Cultural Diversity. The Case of Motion Pictures", dans : *Culturelink* (Special Issue), pp. 97–140.
- GERVEN, W., LAROUCHE, P. & LEVER, J. (2000), *Cases, Materials and Texts on National, Supranational and International Tort Law*. Oxford : Hart Publishers.
- GINSBURGH, V.A. & THROSBY, D. (eds.), (2006), *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam : North-Holland.
- GLENNY, M. (2008), *McMaffia. Crime Without Frontiers*. London : The Bodley Head.
- GOLDSTEIN, P. (2001), *International Copyright. Principles, Law and Practice*. Oxford : Oxford University Press.
- GOWERS, A. (2006), *Gowers Review of Intellectual Property*. London : HM Treasury.
- GRABER, C.B., GOVONI, C., GIRSBERGER, M. & NENOVA, M. (eds.), (2005), *Digital Rights Management. The End of Collecting Societies ?*. Berne : Staempfli Publishers Ltd.
- GRANDSTRAND, O. (2003), *Economics, Law and Intellectual Property*. Amsterdam : Kluwer Academic Publishers.
- GROSHEIDE, W. & BRINKHOF, J. (eds.), (2002), *Intellectual Property Law. Articles on Cultural Expressions and Indigenous Knowledge*. Antwerp : Intersentia.
- HAGOORT, G. (1993), *Cultural Entrepreneurship*. Utrecht : Eburon.
- HAROLD, C. (2007), *OurSpace. Resisting the Corporate Control of Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- HARTLEY, J. (ed.), (2005), *Creative Industries*. Oxford : Blackwell.

- HAUSER, A. (1972), *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München : C.H. Beck.
- HEINS, M. (2003), *The Progress of Science and Useful Arts : Why Copyright Today Threatens Intellectual Freedom*. New York : Brennan Center for Justice.
- HELLER, A. (1985), *The Power of Shame. A Rational Perspective*. London : Routledge and Kegan Paul.
- HEMUNG WIRTÉN, E. (2004), *No Trespassing. Authorship, Intellectual Property Rights, and the Boundaries of Globalization*. Toronto : University of Toronto Press.
- HESMONDHALGH, D. (2002), *The Cultural Industries*. London : Sage.
- HESMONDHALGH, D. (2006), *Media Production*. Maidenhead : Open University Press.
- HISRIC, R.D. & PETERS, M.P. (2002), *Entrepreneurship*. Boston : McGraw-Hill.
- HOSKINS, C., MCFADYEN, S. & FINN, A. (2004), *Media Economics. Applying Economics to New and Traditional Media*. Thousand Oaks and London : Sage.
- HOWE, J. (2008), *Crowdsourcing. Why the Power of the Crowd Is Driving the Future of Business*. New York : Crown Business.
- KEEN, A. (2007), *The Cult of the Amateur. How Today's Internet is Killing Our Culture*. New York : Doubleday.
- KLEIN, N. (2007), *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*. New York : Penguin.
- KLEIN, N. (2008), *La stratégie du choc. La montée d'un capitalisme du désastre*. Paris : Lemeac, Actes Sud.
- KRETSCHMER, M. (1999), "Intellectual Property in Music : A Historical Analysis of Rhetoric and Institutional Practices, special issue Cultural Industry", dans : *Studies in Cultures, Organizations and Societies* 6, pp. 197–223.
- KRETSCHMER, M. & FRIEDEMANN, K. (2004), The History and Philosophy of Copyright, dans : FRITH, S. & MARSHAL, L. (eds.). *Music and Copyright*. Edinburgh : Edinburgh University Press, pp. 21–53.
- LANE, C. & BACHMANN, R. (eds.), (2001), *Trust Within and Between Organizations. Conceptual Issues and Empirical Analysis*. Oxford : Oxford University Press.
- LESSIG, L. (2002), *The Future of Ideas. The Fate of the Commons in a Connected World*. New York : Vintage.

- LESSIG, L. (2004), *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*. New York : Penguin.
- LESSIG, L. (2005), *L'avenir des idées. Le sort des biens communs à l'heure des réseaux numériques*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, <http://presses.univ-lyon2.fr/livres/pul/2005/avenir-idee/xhtml/index-frames.html>.
- LESSIG, L. (2008), *Remix. Making art and commerce thrive in the hybrid economy*. London : Bloomsbury.
- LEWINSKI, S.V. (2002), *Indigenous Heritage and Intellectual Property. Genetic Resources, Traditional Knowledge and Folklore*. The Hague : Kluwer Law International.
- LITMAN, J. (2001), *Digital Copyright*. Amherst : Prometheus Books.
- LOVINK, G. (2008), *Zero Comments. Blogging and Critical Internet Culture*. London : Routledge.
- LOVINK, G. & NIEDERER, S. (eds.), (2008), *Responses to YouTube*. Amsterdam : Institute of Network Cultures.
- LOVINK, G. & ROSSITER, N. (eds.), (2007), *MyCreativity Reader. A Critique of Creative Industries*. Amsterdam : Institute of Network Cultures.
- MACMILLAN, F. (2002), "Copyright and corporate power", dans : *Towse* 2002, pp. 99–118.
- MALM, K. (1998), *Copyright and the Protection of Intellectual Property in Traditional Music*. Stockholm : Musikaliska akademien.
- MARTEL, F. (2006), *De la culture en Amérique*. Paris : Gallimard.
- MAXWELL, R. (2001), "Culture Works. The Political Economy of Culture".
- MCCHESNEY, R.W. (1999), *Rich Media, Poor Democracy. Communication Politics in Dubious Times*. Urbana and Chicago : University of Illinois Press.
- MCCHESNEY, R.W. (2007), *Communication Revolution. Critical Junctures and the Future of Media*. New York : The New Press.
- MOSSETTO, G. & VECCO, M. (2004), *The Economics of Copying and Counterfeiting*. Milano : FrancoAngeli.
- MOTAVALLI, J. (2002), *Bamboozled at the Revolution. How Big Media Lost Billions in the Battle for the Internet*. New York : Viking.
- NAIM, M. (2005), *Illicit. How smugglers, traffickers, and copycats are hijacking the global economy*. New York : Doubleday.

- NAPOLEONI, L. (2004), "Money and terrorism", dans : *Strategic Insights* 3 (4), accessible à : <http://www.nps.edu/Academics/centers/ccc/publications/OnlineJournal/>.
- NESTEL, J., PASQUINI, M. & COLLECTIF D'AUTEURS (2009), *La Bataille Hadopi*. Paris : In Libro Veritas.
- NETANEL, N.W. (2008), *Copyright's Paradox*. Oxford : Oxford University Press.
- NIMMER, M.B. & GELLER, P.E. (1988), *International Copyright Law and Practice*. New York : Bender.
- NIMMER, M.B. & NIMMER, D. (1994), *Nimmer on Copyright : A Treatise on the Law of Literary, Musical and Artistic Property, and the Protection of Ideas*. New York : Bender.
- NOOTEBOOM, B. (2002), *Trust. Forms, Foundations, Functions, Failures and Figures*. Cheltenham : Edward Elgar.
- NUSS, S. (2006), *Copyright and Copyriot. Aneignungskonflikte um geistiges Eigentum im informationellen Kapitalismus*. Münster : Westfälisches Dampfboot.
- OBULJEN, N. & SMIERS, J. (2006), *Unesco's Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. Making It Work*. Zagreb : Culturelink.
- PERELMAN, M. (2002), *Steal This Idea. Intellectual Property Rights and the Corporate Confiscation of Creativity*. New York : Palgrave.
- PICCIOTTO, S. (2002), Defending the Public Interest in TRIPS and the WTO, dans : DRAHOS, P. & MAYNE, R. (eds.). *Global Intellectual Property Rights : Knowledge, Access and Development*. New York : Palgrave, pp. 224-43.
- PIETROBELLI, C. & SVERRISSON (2004), *Linking Local and Global Economies. The ties that bind*. London : Routledge.
- POLANYI, K. (1957), *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of Our Time*. Boston : Beacon Press.
- PUGATCH, M.P. & JENSEN, A. (2007), *Healthy IPRs. A Forward Look at Pharmaceutical Intellectual Property*. London : The Stockholm Network.
- PÉREZ DE CUELLAR, J. (1996), *Our Creative Diversity. Report of the World Commission on Culture and Development*. Paris : Unesco Publishing.
- RENSCHLER, R. (2002), *The Entrepreneurial Arts Leader. Cultural Policy, Change and Reinvention*. Queensland : The University of Queensland Press.

- RICKETSON, S. & GINSBURG, J.C. (2006), *International Copyright and Neighbouring Rights : The Berne Convention and Beyond*. Oxford : Oxford University Press.
- RIFKIN, J. (2000), *The Age of Access. The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life is a Paid-for Experience*. New York : Putnam.
- ROSE, M. (1993), *Authors and Owners. The Invention of copyright*. Cambridge : Harvard University Press.
- ROSSITER, N. (2006), *Organized Networks. Media Theory, Creative Labour, New Institutions*. Rotterdam : NAI.
- RUSHDIE, S. (1993), *Shame*. London : Picador.
- SAID, E.W. (1993), *Culture and Imperialism*. New York : Alfred A. Knopf.
- SCHILLER, D. (2000), *Digital Capitalism. Networking the Global Market System*. Cambridge : The MIT Press.
- SHERMAN, B. & STROWEL, A. (eds.), (1994), *Of Authors and Origins : Essays on Copyright Law*. Oxford : Clarendon Press.
- SHIVA, V. (1997), *Biopiracy. The Plunder of Nature and Knowledge*. Boston : South End Press.
- SHIVA, V. (2001), *Protect or Plunder ? Understanding Intellectual Property Rights*. London : Zed Books.
- SHOHAT, E. & STAM, R. (1994), *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London : Routledge.
- SHULMAN, S. (1999), *Owning the Future*. New York : Houghton Mifflin Company.
- SIWEK, S.E. (2007), *Copyright Industries in the U.S. Economy*. Washington : Economists Incorporated.
- SMIERS, J. (1998), *État des lieux de la création en Europe. Le tissu culturel déchiré*. Paris : Harmattan.
- SMIERS, J. (2001), “La propriété intellectuelle, c’est le vol ! Plaidoyer pour l’abolition des droits d’auteur”, dans : *Le Monde Diplomatique* (sept. 2001).
- SMIERS, J. (2003), *Arts Under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization*. London : Zed Books.
- SMIERS, J. (2004), *Artistic Expression in a Corporate World. Do We Need Monopolistic Control ?*. Utrecht : Utrecht School of the Arts.
- SMIERS, J. (2008), “Creative Improper Property. Copyright and the Non-Western World”, dans : *Third Text* **22** (6), pp. 705–17.

- STALLABRASS, J. (2004), *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*. Oxford : Open University Press.
- STALLMAN, R., WILLIAMS, S. & MASUTTI, C. (2010), *Richard Stallman et la révolution du logiciel libre. Une biographie autorisée*. Paris : Eyrolles, Framabook.
- TADELIS, S. (2006), *The Power of Shame and the Rationality of Trust*. München : Hans Möller Seminar.
- TAPSCOTT, D. & WILLIAMS, A.D. (2008), *Wikinomics. How Mass Collaboration Changes Everything*. New York : Portfolio.
- THOMAS, P.N. & NAIN, Z. (eds.), (2004), *Who Owns the Media ? Global Trends and Local Resistances*. London : Zed Books.
- TOULOUSE, J.M. (1980), *L'entrepreneurship au Québec*. Montréal : Les Presses H. E. C..
- TOWSE, R. (2000), *Copyright, Incentive and Reward. An Economic Analysis of Copyright and Culture in the Information Age*. Rotterdam : Erasmus University.
- TOWSE, R. (ed.), (2002), *Copyright in the Cultural Industries*. Cheltenham : Edward Elgar.
- TOWSE, R. (2003a), Copyright and Cultural Policy for the Creative Industries, dans : GRANDSTRAND, O. (ed.). *Economics, Law and Intellectual Property*. Amsterdam : Kluwer Academic Publishers, pp. 1–10.
- TOWSE, R. (ed.), (2003b), *A Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham : Edward Elgar.
- TOWSE, R. (2004), Copyright and Economics, dans : FRITH, S. & MARSHAL, L. (eds.). *Music and Copyright*. Edinburgh : Edinburgh University Press, pp. 54–69.
- TOWSE, R. (2006), *Copyright and Creativity. Cultural Economics for the 21st Century*. Rotterdam : Erasmus University.
- TOYNBEE, J. (2001), *Creating Problems. Social Authorship, Copyright and the Production of Culture*. Milton Keynes : The Pavis Centre for Social and Cultural Research.
- UNESCO (2005), *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Paris : Unesco.
- UTTON, M.A. (2003), *Market Dominance and Antitrust Policy*. Cheltenham : Edward Elgar.
- VAIDHYANATHAN, S. (2001), *Copyrights and Copywrongs. The Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity*. New York : New York University Press.

VAIDHYANATHAN, S. (2004), *The Anarchist in the Library. How the Clash Between Freedom and Control is Hacking the Real World and Crashing the System*. New York : Basic Books.

VIVANT, M. (1998), “L’irrésistible ascension des propriétés intellectuelles?”, dans : *Mélanges Mouly – Litec*, pp. 441–55.

WENDLAND, W. (2002), Intellectual Property and the Protection of Cultural Expressions. The Work of the World Intellectual Property Organization (WIPO), dans : GROSHEIDE, W. & BRINKHOF, J. (eds.). *Intellectual Property Law. Articles on Cultural Expressions and Indigenous Knowledge*. Antwerp : Intersentia, pp. 102–38.

WILKIN, P. (2001), *The Political Economy of Global Communication*. London : Pluto Press.

ZIMMERMAN, D.L. (2007), “Living without Copyright in a Digital World”, dans : *Albany Law Review* **70**, pp. 1375–97.

ZITTRAIN, J. (2008), *The Future of the Internet and How to Stop It*. New Haven and London : Yale University Press.