

de la dissémination de la musique

dana hilliot

Ce qui suit constitue au sens propre un essai dont la genèse repose entièrement sur ma perplexité devant les nouveaux problèmes posés par la circulation de la musique. J'ai créé voici trois ans le label Another Record, et, en tant qu'artiste, j'ai publié quelques disques sous des noms divers. Au cours des nombreuses discussions suscitées par ces activités, j'ai acquis l'intime conviction qu'un travail de ce genre pouvait être intéressant et constituer une sorte d'amorce en vue de réflexions plus élaborées. Qu'on n'attende pas de ces textes une défense et illustration d'une thèse particulière : je pose des questions, j'émetts quelques hypothèses et j'essaie de voir où cela mène. Voilà pour la méthode.

Je remercie vivement tous ceux qui ont nourri mes perplexités et inspiré mes hypothèses – et d'abord les membres des forums consacrés à la promotion des licences libres (et notamment ceux de musique-libre.org), et tout spécialement le dénommé Drône pour sa rigueur et son exigence. Ces quelques pages n'existeraient pas sans les débats permanents que nous avons mené au sein des labels another record et unique records : merci à vous tous, Delphine Dori, Jullien Nerden, Clément Batut, Florian Bélaud et Adelyne Robin chez Another Record, et Giles Deles et Gerald Guilbaud chez Unique Records.

Un immense merci aussi aux artistes et responsables de label qui ont accepté de répondre aux questions que nous leur avons posées. Leurs contributions sont tout à fait passionnantes et je vous invite à les lire afin de prendre la mesure d'une certaine réalité en matière de création et de diffusion musicale, et d'en sentir les enjeux.

Introduction

*L'homme de culture est aussi éloigné de l'artiste que
l'historien l'est de l'homme d'action.*

JEAN DUBUFFET, *Asphyxiante Culture*

*Que je comprenne est-ce seulement de la cécité à l'égard de
mon propre manque de compréhension ? C'est souvent ce
qu'il me semble*

LUDWIG WITTGENSTEIN, notes, 21 mars 1951

En commençant la rédaction d'un tel essai, j'avais en vue au moins deux objectifs : le premier visait à informer les jeunes artistes de la manière dont fonctionne réellement le système de la musique dans ce pays. Par notre position dans ce monde, à la fois au cœur de la création, en tant qu'artistes, et en marge du marché du disque et des institutions, en tant que micro-label, nous rencontrons de nombreux créateurs, souvent peu au fait des us et des coutumes de la diffusion de la musique dans ce pays. En tant que label, nous sommes également voués à informer les gens avec qui nous travaillons de certaines réalités, et bien souvent à détruire quelques phantasmes ou quelques rêves, dont nous-mêmes avons été victimes quelques années auparavant. Un de ces phantasmes est fondé sur l'idée qu'il suffirait d'avoir du talent pour vivre de sa musique. Cette idée repose elle-même sur deux notions peu claires : le talent exprimerait tout à la fois le degré de satisfaction (hautement subjective) procurée par la création ou la jouissance d'une œuvre, le jugement (dont l'objectivité pose par essence question) porté par des experts sur une œuvre ou une démarche artistique, la reconnaissance d'un certain mérite attribuable à l'artiste, la consécration de l'artiste par le marché du disque et du spectacle (auquel cas le talent se mesure au succès) ; quant à « vivre de sa musique », voilà qui laisse aussi songeur : le fait est que pas mal de gens vivent de la musique, de manière indirecte, et surtout de la musique que font les artistes avec lesquels ils sont plus ou moins liés - et que rares parmi les artistes sont ceux qui tirent de l'exploitation de leur

œuvre et des droits d'auteur une rémunération suffisante pour assurer leur survie - malgré tout, on continue d'écrire des chansons, et certains mêmes vivent pour leur art, organisent leur existence en vue de favoriser leur activité créative, sans pour autant vivre de leur art. C'est là justement ma position initiale : j'écris ce livre en tant qu'artiste vivant pour son art mais ne tirant pas de revenus de cet art.

Le second objectif consiste à apporter une contribution spécifique aux réflexions qui ont cours actuellement autour des questions du droit d'auteur et des licences régulant la mise à disposition des œuvres musicales auprès du public. Notre expérience nous a permis d'éprouver au jour le jour la viabilité de pratiques encore assez peu répandues dans le monde de la musique, et l'exposition dont nous bénéficions aujourd'hui, bien qu'extrêmement modeste comparée à celle dont jouissent les grosses compagnies de disques, nous autorise toutefois d'une certaine pertinence. Le fait est que nous ne travaillons pas de manière isolée, bien au contraire : nous nous efforçons de consolider nos liens au sein du réseau des micro labels en France et en Europe, et nous sommes également en relation avec les acteurs de la réflexion autour des licences libres, qu'ils soient juristes, artistes, militants, informaticiens etc. Donc, cet essai naît aussi de notre immersion dans le monde réel de la musique : il est tout de même paradoxal que la plupart des discours faisant autorité en la matière soient portés par des personnes situées à l'extérieur du champ de la création - d'un côté l'artiste est plus que jamais au cœur des débats sur la culture ; d'un autre côté, on ne s'empresse pas vraiment de l'interroger.

Nous vivons probablement une époque charnière pour l'art et les artistes, du moins en occident : le marché de l'art - et celui de la musique, dont nous fréquentons les marges, en présente ici un exemple édifiant - est dominé par quelques grandes sociétés privées : pour la première fois dans l'histoire du capitalisme, quelques sociétés privées sont susceptibles d'inonder l'espace public de leurs productions - voire de le saturer, c'est-à-dire d'occuper la totalité de l'espace sonore, étouffant d'emblée toute autre velléité de s'y faire une place. Cette situation n'est pas limitée à la musique évidemment - d'un certain point de vue la situation de l'informatique est encore plus extraordinaire quand on considère le quasi-monopole de Microsoft en ce domaine.

Et cependant, de la même manière qu'il existe des solutions alternatives et originales qui permettent de pratiquer l'informatique sans se plier à l'hégémonie apparente de Microsoft, certains s'acharnent à se faire une place dans le monde de l'art, proposant une offre musicale qui ne dépende en aucune façon des majors du disque.

Les réflexions qui suivent sont ordonnées en chapitres. J'y aborde des questions qui se posent actuellement dans les débats concernant la circulation de la musique. Chaque chapitre est indépendant de ceux qui le suivent ou le précèdent. J'essaie à chaque fois de mettre à l'épreuve des discours

dont la signification me paraît problématique. Il y a donc forcément des redites, même si le point de vue, l'abord, est différent. On pourra ainsi lire ces petites études dans le désordre.

Il est important de préciser que je ne suis ni juriste, ni spécialiste d'aucune des questions qui sont abordées ici, spécialiste au sens où mon savoir aurait été validé par une institution scientifique. Si vous tenez à vous faire quelque idée d'où je parle, s'il vous est à tout prix nécessaire de donner à ce discours une légitimité, visitez le site d'another record¹, et partant de là, vous pourrez peut-être satisfaire votre curiosité.

¹<http://www.another-record.com>

Chapitre 1

L'Artiste et le Commerce de la Musique

Du fait de l'existence d'un marché des œuvres musicales, et de son importance dans les sociétés modernes, on aurait tendance à penser que l'élément naturel au sein duquel la musique se déploie devrait être justement ce marché. Par conséquent, il n'y aurait aucun sens à penser le déploiement des œuvres en dehors des règles qui régissent ce marché - qui sont, globalement, les règles du commerce. Les bacs des disquaires constitueraient la destination « naturelle » des œuvres enregistrées - ou tout du moins de celles qui mériteraient d'y trouver place. En découlerait toute une organisation du commerce des œuvres, visant à faciliter leur diffusion et leur distribution chez lesdits disquaires, et, par conséquent, l'existence d'une série d'intermédiaires nécessaires pour favoriser le transit entre le créateur et le consommateur. Notons au passage que le magasin de disques est loin de constituer aujourd'hui l'unique réceptacle de l'offre musicale (les sonneries de téléphone portable sont un débouché de plus en plus important par exemple), mais cette description sommaire du fonctionnement du marché n'est pas globalement remise en cause par la diversification des modalités du commerce de la musique.

Toutefois, l'idée selon laquelle le marché constituerait l'élément naturel d'évolution de la musique me semble tout à fait réductrice - elle ne rend pas compte en tous cas de la diversité réelle des pratiques musicales : le nombre de musiciens, de compositeurs et de songwriters dépasse de loin celui des artistes présentés par le marché, lequel ne saurait absorber la totalité de la création, et de fait, n'admet en son sens qu'une infime partie de cette totalité.

Il serait toutefois stupide de reprocher au marché d'opérer une sélection drastique des œuvres dignes d'être commercialisées : sa vocation n'est pas d'accueillir en son sein tous les arts - sa vocation est conforme à celle du marché en général : engendrer des bénéfices, faire gonfler des capitaux, et pour les sociétés inscrites en bourse, conforter les actionnaires. Il serait tout

aussi absurde de reprocher à l'industrie du disque la pauvreté de leur offre musicale : on n'investit pas des millions d'euros sur un artiste ou un disque en raison de sa supposée valeur esthétique, mais parce qu'il est susceptible de bien se vendre.

Ces évidences méritent d'être rappelées, parce que ledit marché exerce un pouvoir d'attraction indéniable sur la plupart des artistes - notamment en occident -, lesquels aspirent à se faire une place dans ce monde-là, considérant cette admission sur le marché sinon comme une finalité, du moins comme une forme d'accomplissement. Hors du marché n'y aurait-il donc point de salut ?

Loin de moi l'idée de remettre en cause la légitimité d'une telle aspiration : n'est-il pas logique, quand on est un artiste, de souhaiter pour ses œuvres le public le plus large possible, et donc la plus grande exposition possible ? L'industrie du disque, par sa capacité à saturer l'espace sonore public et privé, offre encore la meilleure plate-forme d'exposition des œuvres et des artistes, du moins en termes quantitatifs¹.

Il n'est pas illégitime non plus pour un artiste d'espérer tirer de l'exploitation de ses œuvres un revenu substantiel : une poignée d'artistes présents sur ce marché bénéficient de revenus qui font rêver beaucoup d'autres (lesquels n'ont en réalité qu'une chance infime de profiter un jour de cette manne). En cumulant droits d'auteur, d'interprètes, voire de producteur (si l'on est son propre producteur), ainsi que les royalties accordés par la maison de disque, les cachets de concerts, certains ont amassé de véritables petites fortunes. Le succès n'est pas toujours synonyme d'enrichissement, mais avec de la persévérance, un bon comptable à ses côtés, un manager très au fait des rouages du système, sachant utiliser au mieux les sources de revenus possibles, quelques relations très bien placées dans le milieu, et la volonté expresse de composer des œuvres susceptibles de plaire aux majors, c'est-à-dire susceptibles d'être commercialisées sur une grande échelle, on peut effectivement espérer capter des sommes importantes.

En jouant sur ces désirs (faire connaître sa musique ou se faire connaître, gagner de l'argent), les discours de l'industrie du disque sur le durcissement des législations touchant au respect des droits d'auteur, trouvent des alliés (souvent silencieux) en la personne d'un grand nombre d'artistes.

D'un autre côté, cette séduction exercée par le marché sur les artistes eux-mêmes demeure ambivalente : il suffit de visiter quelques forums pour observer les critiques récurrentes adressées au système ou aux maisons de disques, censées spolier l'artiste, le manipuler, le réduire au rang de simple

¹Le réseau Internet est encore loin de pouvoir concurrencer en terme d'exposition ce monde-là. Et tout laisse à croire que l'industrie, prenant conscience, certes avec retard, des possibilités d'exposition online, risque fort d'être tentée de s'emparer de ce moyen, voire de se l'approprier complètement. Je suis porté à croire que tel est l'objectif des majors : saturer le réseau quitte à briser les offres alternatives, la concurrence - telles que les œuvres présentées sous licence libre et/ou gratuitement.

instrument d'un commerce. Les majors notamment, bénéficient, si j'ose dire, d'un traitement de faveur, et il est de bon ton d'en dénoncer le cynisme et les motivations purement mercantiles. Mais quel sens y-a-t-il à reprocher à un marchand de disques de vendre des disques ? C'est là son métier et sa motivation originelle voilà tout. N'en va-t-il pas de même de toute maison de disques établie en société à but lucratif, major ou pas ? Comment survivraient-elles, ces entreprises, si leurs produits ne se vendaient pas ? On pourrait appliquer le même raisonnement au sujet des critiques adressées aux médias spécialisés, qui accompagnent avec plus ou moins de zèle les productions les plus vendues, prolongeant ce faisant les efforts de promotion consentis par l'industrie du disque - promotion sans laquelle ces magazines ne sauraient vivre. Quant au public, il faut bien admettre qu'il suit manifestement avec docilité, si bien que, pour le moment, il existe une véritable adéquation entre les sommes investies par l'industrie pour produire et promouvoir un artiste, et le succès rencontré par ledit artiste auprès du public.

Ce qui peut insupporter certains artistes et certains mélomanes : qu'au fond le succès ne soit qu'une affaire d'argent, de méthodes marketing, de recettes commerciales. On préférerait sans doute que le succès s'attache avant tout au «talent» (quoiqu'on soit bien en peine de préciser ce qui permettrait de définir le talent), ou du moins qu'il préserve une sorte d'«intégrité» de l'œuvre (ou de l'artiste lui-même ? là encore, on voit mal ce que pourrait signifier une telle «intégrité»). Cependant, d'autres artistes ne s'embarrassent pas de telles préoccupations morales et se prêtent sans réserve au jeu du marché². On pourrait disserter longuement sur les ressorts psychologiques susceptibles d'expliquer la défiance quasi-organique de certains vis-à-vis du marché (et nous en dirons un mot ailleurs dans le chapitre 6). N'empêche : tendu entre l'attraction pour le marché (lequel semble constituer le seul espace susceptible de réaliser le succès, ou de consacrer le «talent») et la répugnance envers les pratiques mercantiles jugées indignes de l'œuvre ou de ce que c'est que l'art, voilà notre artiste, travaillé par sa conscience morale, bien mal à l'aise. On se souvient peut-être de ce chanteur à succès revendiquant devant tout un parterre constitués d'industriels du disque, de fonctionnaires de la culture et de représentants des médias, sa différence : je suis ici, je suis en apparence l'un des vôtres, mais ce n'est qu'apparence car en réalité « nous ne sommes pas du même monde ». Attitude touchante parce que paradoxale : je dois au marché une partie de mon succès (ce qui légitime d'ailleurs de prendre « ici et maintenant » la parole), mais je critique la manière dont le marché fonctionne. Je suis à la fois à l'intérieur de ce monde qu'est le marché, et à l'extérieur – je vous parle d'un monde qui ne dépendrait aucunement du marché, non déterminé par ses règles. C'est

²La plupart des micro-labels ont reçu de ces soi-disant démos, présentées dans un luxueux packaging, avec un plan marketing déjà tout préparé : un single, quelques noms qui comptent, un plan de carrière etc...

là peut-être reconnaître l'abîme qui sépare l'activité intime de la création, le moment de l'art proprement dit - qui se ferait sans aucune conscience de l'existence d'un marché -, de la prise en charge de l'œuvre par le marché, mettant en branle tous ses rouages : production, promotion, distribution, diffusion etc.

Cela dit, cet abîme n'est peut-être pas toujours aussi profond : les pratiques créatives, même prises à la source, ne sont pas toujours indifférentes à la destination mercantile possible du work in progress, et l'on devine même chez certains créateurs, un effort tout à fait conscient d'écrire ou composer pour le marché, en fonction de ses attentes supposées. Il existe des œuvres de commande, et indubitablement, de nombreux succès appartiennent à ce type.

En définitive, la relation de l'artiste et du marché s'apparente à un véritable cercle vicieux : je souhaite que ma musique touche le public le plus large possible, seul le marché permet de sortir mon œuvre de la confidentialité, mais je n'obtiendrai le succès qu'en collaborant de près ou de loin à des stratégies de production, promotion et diffusion mercantiles ; mon aspiration légitime à la reconnaissance passe par une dissolution de mon « intégrité » dans le marché. La résolution de cette aporie suppose apparemment ou bien qu'on devienne cet « artiste-travailleur » ou cet « artiste-entreprise » dont parle P. M. Menger³, ou bien qu'on tire un trait sur la divulgation de son œuvre par le marché, ce qui signifie tirer un trait sur ses aspirations au succès et se satisfaire d'une certaine confidentialité.

Tout artiste devrait savoir cela avant de signer un contrat. Trop souvent, des artistes s'engagent sans trop savoir pour quelles raisons ils le font - et nourrissent parfois des espoirs qui se révéleront être de véritables illusions. Le ticket d'entrée qu'il faut acquitter pour espérer s'attirer les faveurs du marché demeure de toutes façons bien trop élevé pour un artiste isolé : face au marché, ce dernier n'a en vérité qu'une marge de manœuvre très étroite, et, à moins d'être déjà richissime, doit s'en remettre à de multiples intermédiaires qui travailleront à faire de son œuvre un produit présentable - à même d'être vendu. Au final, le prix de l'œuvre chez le disquaire totalise les efforts consentis par les différents intermédiaires, et on s'indigne souvent à tort du prix du disque : il est le résultat d'intérêts multiples et parfois contradictoires, d'un jeu économique dont les règles fluctuent au gré des saisons, de l'offre et de la demande - et le fait est que, dans leur immense majorité, les artistes auxquels le marché s'intéresse s'enrichissent bien moins que certains intermédiaires, et qu'il vaut sans doute mieux pour son compte en banque être le pdg d'une major qu'un artiste, même à succès.

Les critiques qui s'élèvent contre le marché du disque sont donc pour la

³P. M. Menger, Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme, Seuil 2003. J'évoquerai quelques-unes des thèses de ce livre dans le chapitre 5 : phantasmes de l'art.

plupart mal fondées. Il ne relève pas de la mission de sociétés privées de présenter la diversité du paysage musical, ni de rendre justice à des artistes peu médiatisés, pas plus que de découvrir de nouveaux talents (quoi qu'« ils » en disent !) : la vocation de l'industrie du disque, à quelque échelle que ce soit, reste avant tout de vendre des produits dérivés de la musique, de minimiser les risques liés à l'investissement et de favoriser autant que possible l'enrichissement des intermédiaires qui travaillent autour de ce produit. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les majors entreprennent désormais de maîtriser le produit de A à Z, de la création à la distribution, en fabriquant de toute pièce des artistes, incarnant les pygmalions modernes : qui serait mieux à même de satisfaire le marché que les principaux acteurs du marché (c'est-à-dire les industriels) - la musique représente un investissement trop risqué pour qu'on laisse les artistes y prendre part.

Le marché consacre non pas les artistes, mais les intermédiaires, les techniciens, les producteurs, les promoteurs, les médias, les distributeurs, les disquaires. L'artiste en tant que tel n'a rien à y faire « en personne » : il ne peut s'y inscrire que dans la mesure où son travail est susceptible d'être rentable, il n'est au fond qu'un représentant de commerce supplémentaire dans la chaîne des représentants de commerce qui s'emploient à diffuser le produit de la musique.

Pourquoi s'en formaliser ? Il n'existe pas me semble-t-il d'obligation pour un artiste de signer un contrat avec le marché. Le droit protège l'artiste qui sait lire, des récupérations commerciales non sollicitées. Certes, il s'agit pour l'artiste de s'arranger avec ses propres désirs : désir de reconnaissance, désir de toucher un large public, désir de gagner de l'argent par le biais de son œuvre, désir de devenir une star... Mais le marché n'a pas à satisfaire les désirs d'artiste : il doit s'efforcer de créer du désir dans le cerveau des consommateurs.

On dira qu'il n'en va pas de la musique comme d'une paire de chaussettes, d'une automobile ou d'un aspirateur, qu'il s'agit là d'un bien culturel, d'une toute autre noblesse. Je ne vous dis pas qu'ontologiquement on puisse réduire l'une aux autres (quoique sur le plan de la noblesse, je préférerais de loin acheter une paire de chaussettes que le dernier album de la star academy). Je vous dis qu'économiquement, il n'y a aucune raison d'attendre du marché de la musique qu'il procède autrement que tout autre marché : il serait suicidaire de la part de n'importe quelle maison de disque, quelle que soit sa taille, de sortir des disques qu'elle n'aurait aucune chance de vendre. Suffisamment de petits labels ont fermé leurs portes, suffisamment de distributeurs, de médias et de disquaires ont fait faillite ces dernières années, pour qu'on en soit assuré.

Ces dernières pages ne sont ni plus ni moins qu'un tissu de banalités. Il m'a toutefois semblé utile de rappeler quelle était la vocation du marché de la musique, afin de lever une part de l'ambiguïté qui marque la relation de l'artiste à ce « monde ».

Certains artistes savent à peu près où ils mettent les pieds en signant leur premier contrat, et tiennent parfois des discours très critiques sur l'industrie du disque, mais le désir ou les phantasmes qui les animent, ne les empêchent pas finalement d'agir conformément à ce que l'industrie attend d'eux. Parce que le moyen le plus évident d'occuper la meilleure place dans les bacs des disquaires est encore de s'en remettre au savoir-faire de l'industrie, et sa capacité d'investissement. Même ceux qui, parmi les artistes, ont acquis un pouvoir financier qui leur permet d'être à la fois l'auteur et le producteur de leurs œuvres, ne peuvent pas se passer des intermédiaires dont le travail garantit une promotion et une distribution adéquates.

Si vous faites partie de ces artistes que le fonctionnement du marché du disque dérange, et qui, pour des raisons qu'il ne m'appartient pas de détailler ici, vous ne souhaitez pas avoir affaire à ce monde là, alors, puisque rien ne vous oblige à signer un contrat, je vous conseille de chercher une autre voie pour diffuser votre musique.

J'ai commencé cet exposé en reprenant l'hypothèse que le marché constituait l'élément naturel de propagation de la musique. Si l'on réduit cette propagation à la mise en rayon d'un disque chez un disquaire, alors oui, cette hypothèse peut s'avérer satisfaisante. Mais nous savons bien qu'il existe bien d'autres moyens de disséminer une œuvre musicale : votre musique peut être diffusée à la radio, vous pouvez la proposer en téléchargement sur internet, vous pouvez même (c'est à peine croyable !) jouer votre chanson dans la rue par exemple, si l'instrumentation s'y prête. On n'a pas attendu l'existence d'un marché du disque ou l'invention du phonographe pour faire circuler de la musique.

On peut donc choisir en tant qu'artiste de ne pas s'intéresser au marché du disque.

Ce à quoi on ne manquera pas d'opposer les arguments suivants :

1° *" Ce serait là faire fi de toute ambition pour sa musique : si je dédaigne la capacité de promotion et de distribution du marché, je restreins du même coup la diffusion de mon œuvre de manière drastique."*

Oui. Je ne crois pas qu'on puisse toucher un très large public en dehors du marché. L'expérience d'une diffusion alternative sur internet ou à l'occasion de concerts ne permet pas de conclure pour le moment qu'on puisse connaître le succès de cette manière. Ce n'est pas ainsi du moins que vous pouvez espérer voir votre nom en couverture des magazines.

2° *« Ce serait là faire une croix sur la possibilité de vivre de sa musique. »*

Oui. Il existe globalement deux manières de vivre de sa musique (je parle ici aux auteurs, pas aux interprètes ou aux techniciens de la musique) : ou bien vous avez suffisamment de succès - un succès que seul le marché peut vous apporter (encore faut-il que vous ayez négocié un contrat valable, de bons cachets, et que vous vous soyez assurés d'une bonne récupération de vos droits d'auteur : je conseille de s'adjoindre les services d'un agent, d'un comptable et d'un juriste) -, ou bien vous parvenez à placer vos œuvres ici

L'Artiste et le Commerce de la Musique

ou là, le plus rentable étant évidemment de réaliser la musique d'un film pour Walt Disney ou d'un pub pour Coca Cola : on ne se souviendra peut-être pas de votre nom, mais si vous êtes assez fin commercial, vous pouvez toucher des revenus importants. Je vois mal comment on pourrait vivre de sa musique en tant qu'auteur autrement qu'en tirant des revenus du marché : car où se trouve l'argent de la musique, sinon dans le marché?⁴

J'aimerais vous présenter une autre manière de diffuser la musique qui puisse se substituer au marché. Un monde qui ne serait pas régulé par une logique mercantile, mais qui, tout en même temps, conserverait les avantages du marché : la possibilité d'acquérir une notoriété légitime pour les artistes qui le méritent, et la promesse de revenus suffisants pour vivre de son art.

J'aimerais vous décrire ce monde.

Mais, à l'heure d'aujourd'hui, il n'existe que dans certaines imaginations.

⁴Je passe sous silence les possibilités de vivre de la musique - en général. On peut exercer un métier lié à la musique - technicien de studio, artiste-intermittent jouant pour les mariages le week-end, pigiste pour des magazines musicaux -, tout en étant de surcroît un auteur. Mais on ne vit pas alors de sa musique.

Chapitre 2

L'Artiste et l'Auteur

Le droit d'auteur ne défend pas les artistes mais les auteurs. Le code de la propriété intellectuelle ne concerne donc les artistes qu'en tant qu'ils sont auteurs. La différence mérite d'être soulignée : un auteur est celui qui a autorité sur une œuvre. Le droit moderne considère ainsi que l'œuvre est et demeure indissociable de l'esprit qui l'a fait naître, à tel point qu'on ne saurait détruire ce lien sans contrevenir au droit.

Comme il a été dit, le droit d'auteur est un droit de propriété paradoxal en ce sens qu'il n'est pas réductible au droit de propriété affectant les choses tangibles et matérielles : ce que je peux toucher, ce dont je peux faire le tour et désigner du doigt, tout ce qui est visible et appropriable peut faire l'objet d'une possession. Je peux m'approprier n'importe quel objet, tant que la loi n'y contrevient pas, et protéger cette propriété dans la mesure de mes moyens. Ainsi, l'automobile qui est garée sur ce trottoir appartient probablement à quelqu'un, et, si je l'emprunte pour quelques heures, il est bien évident pour tout le monde que je commets un délit en l'empruntant ainsi sans le consentement de son propriétaire. Il en va ainsi pour une œuvre : même si je dispose dans une certaine mesure du droit d'en jouir - d'un droit d'usufruit comme on dit, ou d'usage - pour autant l'œuvre ne m'appartient jamais, pas plus à moi qu'à la compagnie de disques qui prend en charge sa diffusion, elle n'appartient jamais pleinement qu'à son auteur : ce monopole de l'auteur sur son œuvre ne souffre aucune exception - si bien qu'il est erroné dans le cadre du droit français par exemple de céder la totalité de ses droits à quiconque, puisqu'en définitive le droit moral n'est pas transmissible. Certes on peut céder tout ou partie de ses droits patrimoniaux, mais de l'œuvre on ne demeure pas moins auteur : le droit d'auteur protège ainsi l'auteur du plagiat et de la réappropriation d'une œuvre au profit d'un autre (qui n'en serait pas l'auteur) ; il fixe pour l'éternité un certain lien entre un auteur et une œuvre - ce lien c'est le « nom » de l'auteur, ou pour le dire dans une autre langue : le « nom du père »¹.

¹On excusera ce léger détournement symbolique : je ne puis me permettre de prolonger

Défendre les artistes au nom du droit d'auteur suppose de ce point de vue une assimilation conceptuelle erronée, qui laisse entendre qu'il n'y aurait pas d'artiste sans œuvre, et plus généralement, que tout auteur pourrait être assimilé à un artiste. Défendre les auteurs au nom du droit, ne signifie pas qu'on défende du même coup les artistes.

Le concept d'auteur est défini par le droit d'auteur : c'est une notion avant tout juridique. La manière dont le code de la propriété littéraire et artistique parle de l'auteur fait autorité. En cas d'ambiguïté, on peut se reporter aux articles qui le décrivent et, « pour tout dire », le définissent.

Le concept d'artiste est beaucoup plus flou. Ou du moins, aucune définition ne fait autorité en ce qui le concerne. Chaque artiste, chaque philosophe, chaque sociologue, psychologue, anthropologue, et pour tout dire chacun de nous, pourrait livrer sa propre définition de ce que c'est qu'un artiste. Autant de façons de concevoir son rapport au monde, de vivre sa vie, autant d'évocations de ce que pourrait être un artiste.

« Artiste » est un signifiant autour duquel de multiples significations gravitent, qui renvoient sans doute à des spécificités d'expériences, de cultures et de langages - et sans doute aussi cristallise de nombreux phantasmes, de l'héroïsme et de la lâcheté, des revendications morales et des paroles de liberté. Avec ce mot s'incarnent des répulsions, des fascinations, des angoisses et des jouissances, des contradictions frontales et des accords illusoire, dont nulle définition ne saurait rendre compte dans leur amplitude et diversité.

Aujourd'hui plus qu'avant peut-être, le signifiant « artiste » ne donne lieu qu'à des malentendus - c'est vrai du langage en général mais qu'importe ici. Plus qu'avant parce que l'artiste n'est plus tout à fait l'autre, celui des marges, l'étrange, dont on ne sait pas trop de quoi il vit - et en vérité ce que c'est que cette vie. Le monde contemporain est aussi celui de la sécularisation de l'art, ou plutôt de l'intégration de l'artiste au sein du social, si bien qu'on a tous -au moins en droit- la possibilité de choisir l'art, comme on choisit de devenir médecin ou maçon, et qu'au fond, on peut se passer d'un don ou d'une intervention divine, de l'inspiration des muses - à preuve, il existe un guichet unique auprès duquel se déclarer artiste, une institution qui administre la vie des artistes.

Artiste ? Une manière d'être au monde : ce n'est pas l'affaire du droit de décrire des manières d'être au monde. C'est l'affaire de l'art certainement, des sciences humaines sans doute, et de qui vous voudrez en somme. A tel point qu'il n'est pas absurde d'imaginer un artiste sans œuvre - et vous en connaissez peut-être.

Vous êtes libres évidemment de définir le mot « auteur » de la manière qui vous plaira : n'empêche, on pourra toujours se reporter à ce que dit le

ici cette approche - le droit d'auteur comme instigation publique du « nom du père », ça nous mènerait bien loin. J'en redirai un mot toutefois dans le dernier chapitre intitulé libre.

droit et évaluer la conformité de votre définition à celle qu'en donne le droit. Alors que votre définition de ce qu'est un artiste peut s'autoriser à bon droit, si j'ose dire, de votre subjectivité pleine et entière.

Il est fort simple de devenir un auteur ; ça l'est beaucoup moins de devenir artiste. Ces affirmations peuvent sembler paradoxales dans le sens où j'ai précédemment décrété qu'on pouvait concevoir un artiste sans œuvre, alors qu'un auteur ne saurait s'entendre sans une œuvre. Or, on pourrait penser qu'il est moins pénible de ne rien faire, que de faire quelque chose. Mais pas si l'on admet que devenir artiste c'est le travail de toute une vie. Le signifiant « artiste » n'appartient en droit à personne : je ne veux pas ici renier au signifiant « auteur » sa capacité à invoquer des mots aussi troublants qu' « autorité » (et par delà : « paternité »), « œuvre » (ce que le droit prend en compte explicitement), « genèse » (y compris dans ses allusions théologiques donc fondatrices). Je dis seulement qu' « artiste » est beaucoup plus vague qu' « auteur ». L'auteur signifie d'emblée une position dans le réel, et vise justement à affirmer ou affermir une telle position. Il n'y a pas d'auteur sans cité, sans polis. Tandis que l'évocation de l'artiste fait appel à nos discours les plus personnels, notre structure intime, nos phantasmes, nos angoisses et nos espérances. Je ne nie pas l'existence d'un discours social, économique, prétendant à l'objectivité, concernant l'artiste - j'en parlerai plus longuement dans mon texte sur la problématique de la subversion en art². Il n'en demeure pas moins que la référence à l'artiste dans un texte de loi ou dans tout discours supposé parler au nom des artistes, inspire à bon droit le soupçon : car on sent bien que personne, et pas plus l'institution que l'industrie du disque ou son propre voisin, voire soi-même, n'a légitimité à s'approprier l'artiste, que l' « artiste en général » est une expression qui ne signifie rien, qu'un tel discours ne peut manquer de s'appuyer sur une réduction drastique des signifiants appelés par l'artiste, lesquels nous sont d'emblée personnels, et le demeurent.

Plutôt que de s'embarquer dans une périlleuse tentative de définition "à notre tour" de ce qu'est un artiste, on pourrait simplement se poser la question suivante : qui mérite d'être reconnu comme un artiste ?

Essayez de répondre à cette question : une femme passe tous ses dimanches après-midi à peindre des paysages assise au bord de la rivière, le Facteur Cheval ajoute une pierre à sa bâtisse extraordinaire, Wittgenstein écrit sur ses vieux jours : "Prendre mon parti de maintes choses, voilà en quoi consiste ma vie.", le chanteur à la mode polit son futur succès, hésitant entre la rime « image » et la rime « nuage », ma guitare et moi dialoguons sans trop savoir où ça nous mène - une chanson peut-être ? -, Sophie Calle suit un inconnu dans la rue, l'observe cachée, des femmes peuls entonnent leur chant des peines et des joies tout en pilant le mil... Qui d'entre eux mérite à vos yeux le titre d'artiste ? Existe-t-il une définition susceptible de

²voir chapitre 5 : *Phantasmes de l'art*.

rendre compte de ce qu'ils sont quand ils agissent de la manière dont je les ai décrits ? Vous reconnaissez-vous d'une certaine manière en l'un ou l'autre ?

On a beaucoup glosé sur Tzara, Duchamp, Warhol, Beuys et d'autres, et cette idée qu'ils auraient soi-disant illustrée : « chacun de nous est artiste » ou « l'art c'est la vie » - artiste en puissance ? artiste avec ou sans œuvre ? ou bien sa propre vie, c'est son œuvre, supposée « d'art » ... Je ne comprends rien à tout cela, je dois l'avouer. Oui : l'idéal romantique de l'artiste, loin d'avoir disparu, côtoie désormais l'institution de l'artiste, l'économie de l'art, et demeurent l'artiste au service du roi, l'artiste maudit, l'artiste qui s'ignore... Autant de discours dont la valeur est justement d'entremêler ensemble phantasmes et réalités, désirs et frustrations, illusions et désillusions. A tout prendre, j'estime qu'on mesurera mieux l'amplitude de ce qu'est l'artiste dans le phantasme contemporain en prenant au sérieux les avancées majeures de la modernité que sont la reconnaissance d'un art pariétal, d'un art des fous, d'un art primitif et d'un art outsider.

On aura beau dire : « tous artistes », je doute que ceci ait un sens si l'on ne tient pas à un certain registre spécifique à la philosophie d'un certain art contemporain. Il me semble au contraire qu'« artiste » on peut le dire de soi-même, ou bien c'est l'autre. Et le dire de soi-même, ça n'est pas si simple. Et le dire de l'autre, c'est aussi parler de soi - et rien n'est moins simple ! Ce que je dis de l'autre quand je le dis artiste, je le dis aussi de moi d'une certaine manière, que je me dise moi-même comme artiste ou pas.

De l'artiste, chacun de nous est dépositaire, il n'existe rien de tel qu'une langue de référence au sein de laquelle serait fixée une signification de ce mot qui ferait autorité.

C'est la raison pour laquelle - et je vous dévoile ainsi la perplexité qui est à l'origine de ce texte - les discours tenus ces dernières années par les institutions de ce pays et l'industrie de l'art (et du disque en particulier), prétendant parler « au nom des » artistes, à titre d'apologues, n'ont aucune légitimité. On s'y réclame de l'artiste et de ses conditions de vie, comme s'il existait quelque part une définition de ce terme, sur laquelle tout un chacun pourrait tomber d'accord. Il n'est rien de tel, nulle part. Il s'agit là, dans la stratégie des industriels surtout, d'un artifice rhétorique assez grossier, qui joue justement de l'indécision du terme, pour s'en approprier la responsabilité, par scansion répétée, comme s'il suffisait de répéter mille fois le mot artiste, de manière grave et pénétrée, pour convaincre l'autre de sa légitimité et son autorité dans le domaine des arts. A ce titre, mon voisin de palier, qui n'a jamais mis les pieds dans un musée de sa vie, est aussi bien légitimé à parler de ce que c'est qu'être artiste que le patron d'Universal Music, ou que notre ministre de la culture.

Ainsi la question de la juste rémunération de l'artiste - censée garantir la pérennité de la création « en général » -, se trouve aujourd'hui au cœur des débats sur la circulation de la musique. Et c'est un peu comme si cet argument constituait un point de départ indiscutable de toute discus-

sion sérieuse : il n'est pas de création sans juste rémunération de l'artiste. On a même entendu certains demander anxieusement : « la création est-elle encore possible en 2005 ? »³. De fait, peu nombreuses sont les voix qui osent remettre en question la pertinence de la question de la rémunération de l'artiste. Si je m'autorise à le faire, c'est parce qu'on présuppose ici une signification de l'artiste particulièrement réductrice. A supposez que vous admettiez avec moi de reconnaître que les personnes dont j'ai parlé en tant qu'exemples plus haut, disent toutes quelque chose de ce que c'est qu'un artiste, demandez-vous combien d'entre elles sont rémunérées en rapport à leur art. Ce dont nous parlent l'industrie du disque, les institutions culturelles, les sociétés de droits d'auteur, c'est de ceux qui touchent effectivement une rémunération en lien plus ou moins direct avec la création : mais alors il est question ici de tous ceux qui dépendent d'un marché de l'art ou de subventions à la culture, pas seulement des créateurs. Que les professionnels défendent leur intérêt, quoi de plus normal ? Qu'ils s'approprient le nom « artiste », qu'ils le brandissent en étendard, c'est assurément abuser. Dire au contraire que l'extension du terme « artiste » déborde largement ce qu'en admettent les professionnels, voilà qui fait presque figure d'hérésie : c'est qu'il est vital pour l'industrie du disque, les sociétés de droits d'auteur et de droits voisins, ou pour le ministère de la culture, de cloisonner le monde de l'art, de réserver le titre d'artistes à quelques uns... Il faut bien qu'on ait d'un côté quelques artistes rares et de l'autre côté une masse de consommateurs pour consommer : n'est-ce pas la logique du marché ?

On se gardera donc prudemment de parler « au nom des artistes ». Cela vaut qu'on se dise soi-même artiste ou pas. Il se pourrait fort que votre voisin de palier ne vous comprenne pas si vous vous exprimez de la sorte. Il se pourrait qu'il fût lui-même artiste après tout.

³Je n'exagère pas : c'est l'intitulé d'une réunion informelle proposée par les sociétés de droits d'auteur au sénateurs le 9 décembre 2004. Nous sommes à l'heure où j'écris, en février 2005, et les sénateurs peuvent être rassurés – j'ai composé pour ma part une bonne dizaine de chansons depuis le début de l'année, et je peux certifier que de nombreux amis à moi en ont fait autant voire plus.

Chapitre 3

L'Auteur tout-puissant ?

3.1 Problématique du droit d'auteur

Il fut un temps où l'auteur n'avait aucun droit. L'idée même de l'auteur telle que nous l'entendons aujourd'hui n'avait aucune signification. Je ne vais pas retracer ici l'histoire de la naissance du droit d'auteur - d'autres, immensément plus qualifiés que moi l'ont fait auparavant et de fort belle manière¹. On notera simplement que la problématique du droit d'auteur concerne d'abord les œuvres écrites et leur commerce : contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, cette question n'est pas née d'une réflexion sur le droit naturel ou sur les droits de l'homme, mais bien plutôt d'initiatives visant à défendre des intérêts particuliers : ceux de certains libraires d'abord, et ceux des auteurs ensuite. Ce n'est que dans la mesure où le droit était mis devant l'obligation de penser la question de la destination des œuvres que les différentes nations (chacune à leur manière) ont dû se prononcer sur ce qu'était un auteur, une œuvre, et quels étaient les droits leur devant être affectés. Les débats suscités depuis trois siècles par ces questions sont absolument passionnants et, bien que complexes, leur pertinence n'a pas diminué au fil des années.

Les nations ont donc pris des dispositions différentes pour régler ces problèmes dans le cadre du droit (en témoignent par exemple les différences entre le droit d'auteur à la française et le copyright anglo-saxon), mais la diffusion des œuvres ne s'arrête pas aux frontières : c'est pourquoi des conventions internationales ont scandé le cours de l'histoire, notamment depuis la première convention de Berne (1886).

La question du droit d'auteur se pose toujours en fonction de trois groupes d'intérêts qu'il s'agit de concilier : celui des auteurs, celui des in-

¹Plutôt que de vous assommer avec une montagne de références sur le sujet, je vous renvoie à l'excellente étude de Bernard Edelman, *Le sacre de l'auteur*, Seuil, 2004, et au *Que sais-je ?* du même auteur : La propriété littéraire et artistique, PUF, 3eme édition, 2000.

termédiaires économiques qui éditent, produisent et diffusent les œuvres, et celui du public (et de l'humanité en général).

L'intérêt des intermédiaires consiste à tirer profit de toute « consommation » des œuvres dont ils ont la charge. Or, le problème spécifique lié à la musique en particulier, et notamment depuis l'apparition des moyens de reproduction numérique - qui permettent la copie à l'identique, et la copie de copie à l'identique et ainsi à l'infini, sans détérioration du produit acquis à l'origine par le consommateur -, c'est justement qu'il est quasiment impossible d'en contrôler la diffusion. Quand un copiste reproduit sur sa toile une œuvre peinte, on parle d'une reproduction horizontale : le copiste travaille à partir de l'original et de l'original seulement. La reproduction analogique d'œuvres audiovisuelles, les photocopies successives à partir d'un même document, entraînent une usure de la qualité de l'information : c'est le cas classique de ce que les économistes appellent la reproduction "verticale" (quand chaque consommateur réalise une copie pour le consommateur suivant). Avec la facilitation de l'accès à la numérisation des informations, y compris audiovisuelles, on parle désormais d'une "reproduction verticale illimitée" (potentiellement illimitée). Cette reproduction verticale illimitée pourrait évidemment toucher le monde de l'édition littéraire - par exemple, si on multipliait la traduction numérique d'œuvres publiées sur papier. Pour de multiples raisons, et notamment parce que l'objet livre a des atouts pratiques que les impressions au format A4 n'auraient pas, le problème ne semble pas se poser au monde de l'édition².

Ce type de reproduction touche évidemment de plein fouet le monde des producteurs et diffuseurs de disques : dès qu'une œuvre est rendue publique, on ne peut empêcher sa diffusion - c'est ce que j'appelle la vocation spontanée de la musique à la dissémination. A partir du moment où l'œuvre est jouée, publiée, diffusée, rien n'empêche a priori qu'on en jouisse et qu'on la joue, la publie ou la diffuse à son tour. Pas besoin d'enregistrement pour cela : pour peu qu'on ait les connaissances nécessaires dans l'art de la musique, il est possible de rejouer l'œuvre pour soi-même ou pour d'autres. C'est notamment vrai pour les musiques populaires, dont l'exécution peut se faire avec un minimum de moyens, une simple guitare ou même juste des voix. Chanter sous la douche, en se promenant, dans un bar avec des amis, dans une église avec des fidèles, un air entendu ici ou là, c'est déjà diffuser l'œuvre stricto sensu, et en prolonger la jouissance, ne serait-ce que pour soi-même et les objets et les êtres qui vous entourent. Il n'est certes pas question ici de reproduction à l'identique : et d'ailleurs qu'est-ce qu'une reproduction à l'identique dans le cas d'une œuvre musicale ? Qu'on reproduise à l'identique, par une copie numérique par exemple, ou la diffusion d'un disque à la radio, un enregistrement réalisé à un certain moment et mémorisé sur un

²Sur toutes ces questions, lire F. Lévêque et Y. Ménière, *Économie de la propriété intellectuelle*, La Découverte, Paris 2003.

support quelconque, voilà qui aurait effectivement un sens. Mais peut-on parler de reproduction quand un musicien reprend la chanson écrite par un autre ? Certes pas. Voilà le noeud du problème : la musique tend « spontanément », pourrait-on dire, à être diffusée, copiée, interprétée, écoutée d'une manière ou d'une autre, dans la limite des compétences musicales ou des moyens techniques disponibles. Mais cette tendance fait obstacle au commerce de l'œuvre musicale. Qui dit commerce suppose qu'une rémunération soit versée au producteur, à un moment ou à un autre de la transaction, en échange de la jouissance du produit : c'est vrai de toute chose produite et commercialisée, d'un disque comme d'un baril de pétrole ou d'une paire de chaussettes. A partir du moment où la musique entre dans la sphère du commerce, la question se pose de la portée de cette tendance à la dissémination qui la caractérise. A partir de quel moment la dissémination de la musique entraîne-t-elle un manque à gagner pour le producteur de l'œuvre ? Si je chante une chanson sous la douche ? Si je l'entonne en chœur avec mes amis lors d'une soirée ? Si je la joue dans la rue avec une guitare en échange de quelqu'aumône ? Si je la joue lors d'un concert dont l'entrée serait libre ou payante ? Si j'en retranscris la partition pour mon usage personnel ? Si je mets cette partition en ligne sur un site web ? Si je photocopie cette partition ou les textes de la chanson et donne la copie à des personnes intéressées ? Si je l'écoute chez moi, dix fois, vingt fois ? Si je diffuse un enregistrement de cette chanson au cours d'un programme radiophonique que j'anime ? Si je diffuse l'enregistrement au cours d'une soirée privée ? Ou bien au cours d'une soirée "payante" ou publique ? Si cette chanson est diffusée par les hauts parleurs du bar ou du commerce dont j'ai la charge ? Si je copie cette musique sur une K7 audio, à partir d'une diffusion radio ? ou d'un cd ? Si je fais une copie de cette copie sur une autre K7 audio (bien que la qualité en soit plus faible que la source à laquelle j'avais accès) ? Et si j'en fais la copie sur un cd (à partir de n'importe quelle source - sachant que dans ce cas la copie n'en sera que peu détériorée, voire pas du tout -) ? Et si je donne ce cd (et des copies de ce cd) à un proche (appartenant comme dit la loi « au cercle familial ») ? Et si mon don excède le cercle familial et s'étend à des amis, des gens qui me sont plus ou moins familiers ? Et si je mets à disposition sur un site web public ou à accès restreint une copie de cette œuvre (fût-elle dans un format compressé, et donc malgré la perte de qualité que cette compression induit) ? Sans compter que je pourrais aussi réaliser des copies de cette œuvre et en conditionner la jouissance par une rémunération qu'on me verserait ! Et je pourrais même faire croire à mes clients qu'il s'agit de l'enregistrement original, voire une copie d'un disque déjà commercialisé par un autre que moi !

Cette énumération des diffusions possibles d'une œuvre n'est évidemment pas exhaustive : l'histoire de la technique des moyens d'enregistrement et de reproduction d'œuvres musicales est riche et non achevée. On n'a pas attendu l'invention de l'informatique pour diffuser et partager la musique.

Les transmissions orales et la mémoire collective ont constitué, avant même la codification de l'écriture des partitions, le seul moyen de disséminer la musique au-delà du moment de sa création.

L'intérêt des compagnies de disques consiste à conditionner, autant qu'il est possible, la jouissance de l'œuvre par une rémunération. Pour un producteur de chaussettes, la tâche est plus simple : qui veut jouir de la chaleur et de la protection procurée par les chaussettes issues de son atelier ou de son usine, doit auparavant faire l'acquisition de son produit - après quoi on n'en parle plus : le client acquiert le droit de jouir des bienfaits de cette paire de chaussettes pour l'éternité tant qu'aucune loi ne s'y oppose. Et même s'il lui vient l'idée de copier pour lui-même les marchandises en question, en les tricotant de ses propres mains par exemple, nul industriel n'y pourra rien. Mais une œuvre musicale a ceci de particulier que sa jouissance ne se laisse pas réduire à la possession d'un objet qui en épuiserait la capacité de jouissance : un disque n'est qu'un des objets par le biais desquels l'œuvre est disséminée. Au point que la possession d'un enregistrement ou d'une copie ne permet pas directement l'accès à la musique : il faut de surcroît un moyen qui traduise l'information contenue sur ce support en onde sonore - un phonographe, une chaîne haute fidélité, un poste de radio, un ordinateur équipé d'enceintes sonores (cette remarque n'est pas si naïve qu'il y paraît : les fabricants de matériels d'écoute de la musique sont parfois aussi producteurs de disques). Quand je commercialise une paire de chaussettes j'ai la quasi-certitude qu'une seule personne à la fois pourra en jouir. Alors qu'en commercialisant un disque, je suis fondé à craindre qu'un nombre indéfini de personnes pourra de manière directe ou indirecte en tirer jouissance, sans pour autant me rémunérer d'aucune façon.

C'est ici que le droit intervient pour protéger tout ceux qui, auteurs, compagnies de disques, intermédiaires quelconques, souhaitent tirer profit de la jouissance des œuvres qu'ils rendent publiques. Le droit d'auteur protège d'abord les auteurs. Ce qui semble logique. En réalité, la réalité économique du monde de l'édition, de la production, de la diffusion et de la commercialisation des œuvres, fait que le droit d'auteur protège aussi les ayants droits, c'est-à-dire ceux qui jouissent légalement d'un droit de propriété sur l'œuvre : on distinguera alors ici l'auteur - qui dispose a priori d'un droit moral et intellectuel ET d'un droit patrimonial - et les ayants droits, dont l'auteur - qui disposent d'un droit patrimonial uniquement. Voici ce que dit le paragraphe inaugural du droit d'auteur :

« Art. L. 111-1. L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial, qui sont déterminés par les livres Ier et III du présent code. L'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'emporte aucune dérogation à la jouissance du droit reconnu par l'alinéa 1er. »

Le droit d'auteur protège les œuvres de l'esprit. Ce droit s'applique dès lors qu'une telle œuvre est créée. Et ce droit est un droit de propriété incorporelle. Qui se divise en attributs intellectuel et moral ET patrimonial.

Et bien, sachez qu'au moment même, ou un peu avant, ou un peu après qu'importe, où je couchais sur le papier les premiers mots de ce texte, j'en étais du même coup déjà l'auteur. Parce que c'est ce que dit le droit : " Art. L. 111-2. l' œuvre est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, même inachevée de la conception de l'auteur." Notez au passage que ça ne fait pas de moi un artiste.

Du même coup, ce texte mérite le statut d'œuvre et bénéficie des droits qui y sont rattachés. Je n'ai nul besoin pour bénéficier des droits de déposer mon œuvre ou de la déclarer publiquement d'une façon ou d'une autre. Quand bien même ce texte demeurerait à l'état de brouillon chiffonné et rangé au fond d'un coffre entre une pile de journaux, il n'en demeurerait pas moins œuvre, et je n'en demeurerais pas moins l'auteur. Personne ne saurait m'enlever ce droit : pas même moi-même !

C'est là une des caractéristiques les plus étonnantes du code de la propriété littéraire et artistique. L'auteur et l'œuvre sont liés dans un discours avant même qu'on en ait rien dit : ils sont liés par le discours du droit, qui dit déjà beaucoup.

3.2 qu'est-ce qu'un auteur ?

On aurait tort d'imaginer que le droit d'auteur puisse se réclamer d'une sorte d'éternité : jusqu'au XVIIIème siècle, les auteurs sont tout à fait démunis devant le plagiat, l'appropriation abusive ou la déformation de leurs œuvres - la morale publique réproouve certes ces pratiques, mais le droit les ignore. A proprement parler il n'existe rien de tel qu'un auteur au niveau juridique. Quand le droit s'empare de la question de la diffusion des œuvres littéraires, c'est pour défendre certains libraires contre d'autres libraires - régler un problème économique (c'est le fameux temps des « privilèges » accordés par le Prince).

Le droit d'auteur naît avec la raison juridique, avec la reconnaissance des droits de la personne, de son autonomie juridique, avec la compréhension de l'homme comme sujet, maître et responsable de ses pensées et de ses choix. Il consacre l'auteur comme une personne particulièrement méritante au sein de la cité, qui devrait jouir de prérogatives particulières. Son mérite est d'œuvrer pour le bien de la société toute entière, et même de l'humanité en général en contribuant au déploiement des Lumières. C'est là ce qui fait la valeur de l'œuvre de l'auteur, cette mission en quelque sorte dont elle est investie. Protéger l'auteur, c'est donc soutenir la capacité de la cité à engendrer des œuvres. Les privilèges accordés à l'auteur sont à la mesure des bienfaits qu'il est susceptible d'apporter à la cité. L'auteur a besoin

d'un certain confort de vie qui lui permette de se consacrer pleinement à son œuvre - il serait contre-productif qu'il dépense son énergie dans une lutte permanente contre les risques de plagiat, de vol, de détournement, que son œuvre encourt dès lors qu'elle est divulguée.

Le propriétaire d'un terrain peut de manière relativement aisée faire reconnaître ses droits sur la terre, il peut circonscrire l'espace occupé par ce terrain - en l'entourant d'un mur et, plus sûrement, en acquérant un titre de propriété. Tandis que l'auteur d'une œuvre, dès lors que celle-ci est déployée dans l'espace public, ne saurait la circonscrire à l'aide de murs. Rien n'empêche théoriquement, en l'absence de dispositions juridiques, que n'importe qui puisse jouir de l'œuvre une fois divulguée : c'est ce que j'ai appelé la tendance spontanée de l'œuvre à la dissémination. Seul le droit est susceptible de protéger l'auteur contre cette chose qui lui échappe toujours, lui glisse entre les doigts. Cette disposition se traduit par ce que les juristes appellent un monopole sur une chose incorporelle : "un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous" (art 111.1). La relation d'auteur est ainsi décrite comme une relation de propriété, à cela près qu'elle est relative à un bien non matériel. L'auteur est donc avant tout un propriétaire. Il l'est parce qu'il est créateur, et c'est donc en vertu de sa paternité qu'il obtient ce droit de propriété – comme si les parents étaient considérés comme propriétaires de leur enfant. « Ce droit est attaché à sa personne. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. » (art.121.1) Ce qui garantit la pérennité de l'attribution de l'œuvre à l'auteur. Il faut bien mesurer la force de ce lien pour comprendre comment s'articule cette relation qu'est le concept d'auteur. L'œuvre est marquée du sceau de son auteur d'une manière indélébile. Et ce sceau est un nom³ qui accompagne l'œuvre à travers sa dissémination dans le monde.

³Le droit d'auteur se fonde sur la nomination d'une chose. Il rapporte une chose à un nom – et par delà à une personne. Ce n'est pas le titre de l'œuvre qui importe au droit mais le nom d'auteur qui lui est rattaché. De nombreux débats actuels pourraient être éclairés si on comprenait que le droit d'auteur est un droit des auteurs et non pas un droit des œuvres. Ou plutôt il n'envisage les œuvres qu'en tant qu'elles se rapportent à un auteur (à un nom, fut-il « anonyme »). D'un point de vue psychologique, et non plus juridique, on pourrait y voir la marque de l'attachement du créateur à l'objet abandonné – l'objet livré au public, au réel. Le nom de l'auteur, c'est ce par quoi le créateur perpétue malgré la perte de l'objet sa présence – fut-elle fantomatique. C'est pourquoi j'aime à dire que l'œuvre est comme hantée par le nom de l'auteur, simulacre du créateur. C'est précisément là, par le biais du nom d'auteur, que s'opère la reconnaissance de l'artiste. À travers l'œuvre : à la nostalgie du créateur pour son objet abandonné à la jouissance de l'autre répond le besoin chez l'autre d'un idéal du moi nourri par l'artiste phantasmé au delà de l'œuvre. Ces processions symboliques permettent d'apercevoir la difficulté qu'il y a pour l'artiste à s'attribuer un nom d'auteur. C'est beaucoup moins simple qu'on pourrait le croire. Ces hypothèses feront l'objet d'un autre essai sur lequel je travaille actuellement.

3.3 l'attribut patrimonial

Mais si l'on considère non plus le caractère originaire de la relation auteur, mais au contraire la destination universelle de l'œuvre, on se heurte à une sévère contradiction. En effet, la tension entre d'une part la protection des intérêts de l'auteur, et d'autre part l'intérêt de l'humanité toute entière - dont le progrès, se nourrissant en partie de l'art, est conditionné par la disponibilité, l'accessibilité des œuvres - est au cœur de la plupart des débats d'autrefois, et de ceux d'aujourd'hui pour peu qu'on prenne un peu de hauteur. Les politiques de la culture se donnent ainsi pour tâche, notamment en France depuis André Malraux, et plus récemment sous le ministère de Jack Lang, de démocratiser l'accès à la culture. Mais comment démocratiser l'accès aux œuvres sans pénaliser les auteurs ? Le libre usage des œuvres ne permet pas à l'artiste de toucher une rémunération en échange de ses efforts, mais la restriction de cet usage pénalise l'usager - c'est-à-dire l'humanité -, qui ne possède plus le droit d'accéder librement aux bienfaits que prodigue l'œuvre. Les différentes tentatives pour établir un droit des auteurs devront toujours prendre en compte ces deux intérêts de manière conjointe : toute la partie patrimoniale du droit d'auteur, qui considère l'œuvre sous l'angle d'une « chose » potentiellement échangeable - dans sa tendance spontanée à la dissémination pour reprendre mes analyses -, constitue une tentative pour équilibrer ces deux intérêts apparemment contradictoires.

Cet attribut patrimonial est un droit d'exploitation « qui appartient, dit l'article 122.1, à l'auteur » et qui « comprend le droit de représentation et le droit de reproduction », autrement dit les différents modes sous lesquels l'œuvre est susceptible de se disséminer, de se manifester dans le monde. Ainsi, par représentation, on entend, dans le cas de la musique, la reprise de l'œuvre par présentation publique (un concert par exemple) ou la diffusion par un média (par exemple lors d'une émission radiophonique) ; la reproduction « consiste dans la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public de manière indirecte » (art 122-3), par exemple un phonogramme (un support analogique ou numérique). L'exploitation dont on parle ici constitue d'une certaine façon la manière dont l'auteur, grâce aux prérogatives que le droit lui accorde, est susceptible de réguler la tendance spontanée de l'œuvre à la dissémination. Par là, le droit force l'assimilation de l'œuvre à une chose, après avoir compris le droit de l'auteur sur le modèle du droit de propriété. Par suite il est aussi possible de décrire la relation entre celui qui jouit de l'œuvre et l'œuvre comme une relation d'usage.

Il y a là à mon sens un coup de force du droit, dont on peut comprendre les termes si on se penche un peu sur l'histoire de la genèse de la relation « auteur ». Nous avons hérité de ces décisions prises à une époque où les modes de reproduction et de représentations, et même les moyens de la création, n'avaient pas grand-chose en commun avec ce que nous connaissons

aujourd'hui. Particulièrement dans le monde des œuvres musicales⁴.

On aurait pu imaginer au contraire que le droit se fonde d'abord sur la reconnaissance pleine de la vocation de l'œuvre à se disséminer librement, et qu'ensuite seulement soient prévues des restrictions à cette libre dissémination et à la libre jouissance qui en découle. Les inventeurs du droit sont partis d'une hypothèse tout à fait inverse, en commençant par rendre illicite l'usage de l'œuvre sans le consentement de l'auteur, avant d'aménager des exceptions qui sont autant d'autorisations, c'est-à-dire de dérogations au texte de l'article 122-4.

« Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite. Il en est de même pour la traduction, l'adaptation ou la transformation, l'arrangement ou la reproduction par un art ou un procédé quelconque. »

C'est là concrètement limiter l'usage de l'œuvre de manière drastique : on n'imagine pas que chaque représentation et chaque diffusion puisse être conditionnée dans la réalité par le consentement direct de l'auteur. On va donc établir une série d'exceptions à l'article 122-4 :

« Art. 122-5. Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire : 1° Les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille ; 2° Les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective... »

S'y ajoutent des restrictions qui ne concernent pas directement le champ de la musique - comme l'autorisation de citation, pastiche ou parodie - que je passe sous silence ici.

Ces restrictions viennent en quelque sorte amender le principe exprimé de manière radicale dans l'article précédent. Elles peuvent être justifiées au moins par deux arguments : d'une part, il importe de réserver à tout citoyen (et d'une certaine manière à l'humanité toute entière) un droit de jouissance de l'œuvre, afin de satisfaire au principe de l'enrichissement culturel de la cité (c'est-à-dire ménager l'intérêt de l'humanité), et, d'autre part, réclamer un contrôle de l'usage privé des œuvres justifierait que les pouvoirs publics s'immiscent de manière abusive dans la vie privée des citoyens⁵.

⁴C'est moins flagrant dans les lettres par exemple.

⁵Les dernières interventions des forces de l'ordre visant à vérifier le contenu des disques durs de certains usagers soupçonnés de piraterie sont d'une certaine manière une justification a contrario de cette règle d'exception : le tribunal de Rodez a d'ailleurs admis qu'un utilisateur se contentant de faire des copies numérisées de sa discothèque sur son disque dur ne dépassait aucunement le cadre d'un usage privé fixé par la loi.

3.4 la question des droits voisins

A partir du moment où l'œuvre est divulguée commence donc sa dissémination. Avec le développement des techniques permettant la copie, ou du moins d'une de ses interprétations, sur un support matériel, il est de plus en plus aisé de se procurer un accès à l'œuvre. Ces techniques permettent à n'importe quel utilisateur, doté des compétences nécessaires, de réaliser ses propres supports musicaux. L'existence, d'un réseau d'échange de données comme internet réalise en quelque sorte sur le plan pratique la possibilité théorique d'une œuvre accessible à l'humanité toute entière. Cette possibilité de reproduction à l'identique du même objet par l'utilisateur lui-même pose évidemment le plus grand des problèmes à l'industrie du disque.

Le commerce à grande échelle implique que soit mise en place toute une série d'intermédiaires qui vont permettre une extension maximale du marché, et une mise en valeur efficace de ses produits. Ainsi le transport de l'œuvre jusqu'à l'auditeur suscite de nombreux intermédiaires, dont le nombre se mesure à l'importance du marché visé : le producteur, la maison de disques, les ingénieurs du son, les musiciens de studio, les éditeurs, les sociétés de droits d'auteurs et droits voisins, les salles de concert, les médias, les disquaires etc.. On peut effectivement reconnaître que des centaines de milliers de personnes, du pdg d'Universal au technicien de studio, de l'employé de la sacem au programmateur d'une salle de concert, du réalisateur de clip vidéo au journaliste des inrocks, touchent un revenu relatif à l'existence d'un marché de la musique. On imagine la diversité d'intérêts qui se conjuguent ou s'opposent ici. On imagine aussi l'importance des sommes en jeu.

Cette chaîne d'intermédiaires doit être rémunérée, des bénéfiques doivent être engrangés, et c'est la raison pour laquelle l'intérêt du marché consiste à capter autant de revenus qu'il est possible sans que le prix final des produits détourne les consommateurs de leur acquisition. Un des moyens les plus efficaces pour assurer ces revenus a sans doute été la prise en compte par le droit des intérêts des intermédiaires : ainsi, le second livre du Code de la Propriété Intellectuelle est tout entier consacré aux droits voisins du droit d'auteur. Ces derniers concernent, dans le domaine qui nous occupe, les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes. Le troisième livre, dont la rédaction est récente, fixe les "dispositions générales relatives au droit d'auteur, aux droits voisins et droits des producteurs de bases de données" et se divise en deux parties : l'une est consacrée aux fameux ensemble de lois relatifs à la rémunération pour copie privée, l'autre décrit la législation relative aux sociétés de perception et de répartition des droits. Le principe d'une prise en compte des droits voisins a été adopté en France le 3 juillet 1985, trente ans après la création de l'ADAMI (société civile qui défend les intérêts des artistes et musiciens interprètes).

On pourrait trouver étrange qu'une législation touchant les interprètes

soit intégrée au code de la propriété intellectuelle. C'est là reconnaître une valeur de création intellectuelle à la performance : " *L'artiste-interprète ou exécutant est la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes.*" (art.212.1). A ce titre, *stricto sensu*, chacun d'entre nous peut être considéré, dès lors qu'il exécute une telle performance, comme un artiste-interprète. Admettons.

Quant à l'implication du producteur dans la législation du droit de la propriété intellectuelle, voilà qui fait un peu tiré par les cheveux ! Qu'est-ce qu'un producteur de phonogrammes ? " *Le producteur de phonogrammes est la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence de son.*" (art. 213.3) Mais que vient faire au juste celui-là dans les parages du droit d'auteur ? Est-ce en vertu de son « initiative » qu'il mérite d'être inclus dans le CPI ? Récompense-t-on ainsi l'intuition dont se targuent certains découvreurs de nouveaux talents⁶. Mais il existe déjà des contrats pour modaliser la relation entre le producteur et l'œuvre⁷ !

L'invention des droits voisins constitue au bout du compte un véritable détournement du droit des auteurs : les libraires et les éditeurs, contre lesquels le droit d'auteur avait été conçu, sont revenus par la petite porte au sein même de la loi. Elle consacre la revanche des producteurs, des techniciens, des éditeurs, sur les auteurs. Certes, le texte de loi prend soin de préciser que « *les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteurs.* » (art. L. 211-1.) - et le fait que cette mention fasse l'objet de l'article initial du livre décrivant les droits voisins, montre bien que le législateur avait conscience du caractère quelque peu alambiqué de cette invention juridique.

En réalité, le droit de la propriété intellectuelle est apparu, avec l'explosion du marché du disque dans les années 60, comme une source de revenus tout à fait cruciale pour l'industrie du disque. Et toutes les modifications récentes apportées aux textes de lois n'ont qu'un seul but : capter encore et toujours plus de capitaux au profit des ayants droits sur les œuvres - l'exemple flagrant est constitué par le chapitre tout à fait étonnant consacré à la rémunération pour copie privée, lequel n'a de sens que dans le cadre de l'existence des droits voisins, et qui, si l'on s'y penche sérieusement, apporte tout de même une sévère modification aux tolérances exprimées dans l'article 122.5.⁸

⁶... « comme ils disent », lesquels talents se mesurent surtout à la mesure de la rentabilité potentielle des œuvres susceptibles d'être produites par cet artiste.

⁷Voir dans le CPI, le contenu des Art. L. 132-23 jusqu' à Art. L. 132-30.

⁸Voir à ce sujet F. Latrive, op. cit., p.126-8. L'auteur défend le principe d'une rémunération sur la copie privée, et l'étend à l'échange de fichiers peer-to-peer : « *Les adversaires de la rémunération oublient qu'elle est le fruit d'un compromis entre les ayants droits et la société : le libre accès contre un prélèvement* ». Il précise cependant que le système de répartition des sommes ainsi captées pose un sérieux problème. C'est le moins qu'on puisse dire.

L'industrie du disque, dans le but légitime de défendre sa propriété acquise, déploie des efforts pour lutter la contrefaçon. Elle le fait « au nom de l'artiste », certes, mais en réalité elle le fait d'abord pour préserver ses intérêts. Les droits voisins sont destinés à cet effet. De la même manière qu'une marque de vêtement serait lésée sur le plan économique par la reproduction de ses modèles sous une autre marque, ou par l'utilisation de sa marque dans le but de profiter de sa notoriété, l'industrie du disque souffrirait également que des parts du marché s'envoient au profit de contrefacteurs⁹.

La peine que prend le contrefacteur à réaliser sa copie et à la diffuser se voit justifiée de son point de vue par le profit qu'il en attend. On pourrait imaginer alors qu'une loi visant à punir les contrefacteurs établisse une hiérarchie de peines proportionnelles au profit attendu. Et, conséquemment, qu'une copie n'engendrant aucun profit ne soit pas considérée comme un délit. Il n'en est rien. Le droit estime en réalité le préjudice subi par le plaignant, les ayants droits de l'œuvre copiée. Il n'est pas exagéré de penser qu'à l'avenir, les producteurs soient tentés de militer pour que disparaisse la permission de copie à usage privé, telle qu'elle est définie par l'article 122.5 du CPI. L'interprétation des articles 122.4 et 122.5 du CPI demeure quoiqu'il en soit au cœur des débats actuels sur la circulation de la musique.

⁹Le marché de la contrefaçon du disque est très développé dans les pays où les majors peinent à déployer leur arsenal promotionnel et à contrôler les circuits de distribution.

Chapitre 4

Du Support de l' œuvre

La question du support revient souvent comme un leitmotiv dans les conversations portant sur l'échange de la musique en ligne. Beaucoup se réclament d'une nostalgie du support - c'est-à-dire l'enregistrement en tant qu'il est gravé matériellement, l' œuvre en tant qu'elle s'incarne ou se symbolise dans un objet -, et craignent que les techniques de diffusion contemporaine, notamment la possibilité de faire circuler des versions numériques des enregistrements par le biais d'un réseau informatique, conduisent à terme à l'abandon de tout objet supportant la musique.

Les opposants aux nostalgiques de l'objet-musique, rappellent d'une part que les mêmes débats avaient lieu à l'époque de la création de la K7 audio, puis à l'époque des premiers cdr, et d'autre part que la circulation de la musique numérisée ne signifie pas pour autant la fin de tout support matériel, ne serait-ce que par la nécessité d'un outil de stockage des dits fichiers¹.

1° Le droit lui-même prend en compte de manière générale le lien entre l'objet-enregistrement et l' œuvre à travers la protection des droits patrimoniaux de l'auteur :

« Art. L. 122-3. *La reproduction consiste dans la fixation matérielle de l' œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte. Elle peut s'effectuer notamment par imprimerie, dessin, gravure, photographie, moulage et tout procédé des arts graphiques et plastiques, enregistrement mécanique, cinématographique ou magnétique. Pour les œuvres d'architecture, la reproduction consiste également dans l'exécution répétée d'un plan ou d'un projet type.* »

Il s'agit donc là de fixer une œuvre, d'une manière telle qu'elle puisse

¹Certains mélomanes se plaignent aussi de la perte de qualité sonore des formats numériques, notamment ceux qui impliquent une compression des données (le format ogg vorbis ou mp3 par exemple), regrettant l'ère du vinyl par exemple. Il est évident que l'expérience d'une écoute d'un oratorio de Haydn à partir d'un cd pressé sur une chaîne hi-fi de qualité n'a rien de comparable avec celle qui serait faite à partir d'une version compressée de cet enregistrement sur les enceintes d'un ordinateur familial doté d'une carte audio d'entrée de gamme.

par ce biais être communiquée au public. Notons que cette communication est accomplie de manière « indirecte ». La reproduction s'oppose ainsi à la représentation, qui suppose une communication « directe ». L'objet sert donc ici de médiation, laquelle permet à l'œuvre d'être jouée par de multiples auditeurs potentiels. Notez bien qu'il s'agit là d'un objet, caractérisé par sa matérialité et sa reproductibilité. Le concert live ou la diffusion d'un morceau à la radio est tenue pour une « re - présentation ». On suppose donc ici que les ondes par lequel le son se diffuse n'ont rien de matériel. Qu'importe au bout du compte qu'il y ait un support physique, par exemple un disque joué sur une platine au moment de la diffusion. L'expérience de la jouissance de l' œuvre semble être, aux yeux ou aux oreilles du législateur, circonscrite à un « ici et maintenant », expérience non-reproductible donc, en présence d'une paire d'oreilles situées dans le temps et dans l'espace.

On sent que cette distinction entre représentation et reproduction n'est pas si évidente qu'il y paraît. On voit mal de ce point de vue quel aspect du droit patrimonial est concerné par les fichiers numériques : écouter un morceau disponible en streaming sur un site web pourrait sans doute être assimilé à la jouissance d'une représentation (comparable à une diffusion radiophonique), tandis que l'écoute de ce même morceau une fois téléchargé sur son propre ordinateur renvoie semble-t-il au droit de reproduction (si l'on en juge les réflexions des tribunaux à ce sujet). Un problème du même genre se pose si l'on réfléchit au statut de l' œuvre enregistrée à partir d'une diffusion radio sur son magnétophone à cassettes.

L'idée même d'un droit patrimonial accompagne en quelque sorte la venue au monde de l' œuvre - sous la forme d'une représentation ou d'une reproduction. Le droit moral fixe le droit de l'auteur sur l' œuvre en tant qu'elle est conçue, mais la venue au monde de l' œuvre suppose que l' œuvre puisse être assimilée à un patrimoine, objet tangible, reproductible, échangeable - rappelons-nous l'assimilation primordiale sur le fondement duquel le droit d'auteur a vu le jour : la relation de l'auteur à l' œuvre est une relation de propriété (fut-elle « intellectuelle »). Le droit patrimonial ne concerne donc pas la chose même, mais la re - présentation ou la re-production de la chose. Le droit d'auteur est donc logiquement toute entier centré sur l' œuvre objectivée, le support de la communication directe ou indirecte, l' œuvre re-crée en quelque sorte pour le monde des objets.

On ne s'étonnera donc pas que la question du support demeure une problématique apparemment consubstantielle à toute réflexion sur l' œuvre musicale.

2° Je voudrais maintenant tenter l'expérience intellectuelle suivante - ça vaut ce que ça vaut, et nous verrons bien où ça mène : essayons de mettre entre parenthèse pour un temps cet objet-support par lequel la musique peut transiter. Nous pouvons nous le permettre au sens où l'expérience musicale ne dépend pas exclusivement de l'existence d'un tel support : la musique a circulé avant l'invention des techniques d'enregistrement, avant-même la

création d'un code symbolique permettant de la transcrire, et de fait elle circule encore en l'absence de tout support physique et de toute partition - ce serait faire injure aux nombreux peuples pour lesquels la tradition orale est la voie principale, sinon la seule, de circulation de la culture, que de nier cette possibilité. J'ajouterai par ailleurs que cette tradition orale n'a pas disparu en occident, et ne manque pas de se déployer malgré l'existence d'un marché du disque et du droit d'auteur.

Qu'en est-il du statut de ces musiques qui sont ainsi transmises dans une expérience vivante, directe, sans qu'une matérialisation soit requise à titre de support ou de référent ? On ne peut nier qu'il s'agit là de musique, mais peut-on pour autant parler d'œuvres musicales ? Et si on y consent, alors en quel sens parlons-nous d'œuvre dans ce cas ?

J'ai envie de vous dire, on peut parler d'œuvre dans la mesure où l'on arrête en quelque sorte le flux de la transmission, où l'on décide de reconnaître dans tel ou tel état de ce flux une forme limitée et autonome, au sujet de laquelle on pourrait dire (et convenir de) : « voici le chant de la pluie », chant aussitôt susceptible d'être transcrit ou enregistré, c'est-à-dire fixé sur un support. Le chant de la pluie se transmet peut-être depuis cent générations, peut-être a-t-il été joué par des dizaines d'instruments différents, et modulé, modifié, enrichi, simplifié, par des milliers de voix, de villages en villages, et peut-être que l'inventeur de ce chant (pour autant qu'il existe quelque chose comme un inventeur de ce chant) ne reconnaîtrait pas dans les cérémonies d'aujourd'hui ce fameux chant qu'il avait composé des siècles auparavant. Alors, si au contraire on essayait de faire dire au concept d'œuvre cette dimension vivante et mouvante du chant de la pluie, il faudrait bouleverser nos conceptions de l'art et de la création, et du même coup, dénoncer avec force la réduction opérée par le droit d'auteur.

J'ai pris ici l'exemple du chant de la pluie, dont la transmission est supposée n'être qu'orale, mais n'en va-t-il pas de même au fond de toute œuvre pour autant qu'elle est vivante ? Supposons qu'une chanson me vienne là, une suite d'accord et quelques bouts de texte, une mélodie. Je reprends de mémoire ces quelques bribes de chanson une semaine plus tard, et j'en modifie déjà la structure et le détail, parce qu'il m'est venu d'autres idées entre temps, parce que je ne joue plus sur la guitare mais au piano, parce que ma voix a changé du fait d'un refroidissement de la chambre, et ainsi de suite des semaines durant, jusqu'à ce qu'un beau jour j'enregistre cette chanson sur un magnétophone à K7, juste pour en fixer le souvenir. Imaginons que je donne cette bande à écouter à un ami musicien, ou que je joue le morceau devant lui. Supposons par la suite qu'un projet d'enregistrement plus ambitieux se mette en place, et qu'on enregistre en studio une version de cette chanson. Puis qu'on en fasse un disque par exemple, ou qu'on la propose sur internet sous la forme d'un fichier numérique. Imaginons que je joue cette chanson en concert, ou qu'un autre la joue, ou chantonne la mélodie dans la rue. Si l'on pouvait saisir à chaque étape ainsi indiquée l'état de cette musique, de ce

work in progress, on se rendrait compte qu'il ne s'agit jamais exactement de la même chanson, qu'à chacun de ces moments elle a subi des modifications, des évolutions, des interprétations. Mais comment reconnaître dans ce flux l'état qui mériterait le titre d' œuvre, d' œuvre achevée, fixée, sinon par convention ? Le droit d'auteur a beau nous dire : (Art. L. 111-2.) «l' œuvre est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, même inachevée de la conception de l'auteur», la complexité de cet article, son caractère hasardeux, ne saurait nous échapper : distinguer la réalisation de l'achèvement, la conception de la divulgation, n'est-ce pas au fond le symptôme de la perplexité du droit dès lors qu'il s'agit de décrire un objet dont la nature lui est foncièrement étrangère ? C'est pourquoi, la pratique, en matière musicale, incite à attribuer le titre d' œuvre (celle-là même qui pourrait faire l'objet d'une revendication en propriété de l'auteur) à l'état « matérialisé » de l' œuvre, qui correspond à l'écriture de la partition éventuelle ou de l'enregistrement sur un support.

Il ne viendrait à personne l'idée d'appeler « œuvre » la totalité des états passés, présents et à venir, l' ensemble des formes, des modifications, des évolutions, des interprétations, de la musique telle que nous l'avons pensée. Le droit et le commerce ne sauraient considérer le flux héraclitéen des choses auxquels ils ont affaire, et se doivent de fixer, en partie par convention, des règles d'usage et de jouissance. On en revient au fond au problème que j'ai soulevé dans un autre texte² : dès lors qu'on fait reposer tout le droit sur un concept aussi abstrait que celui de propriété intellectuelle, on est forcément confronté à une série de problèmes insolubles - c'est assez flagrant aujourd'hui : la musique, par sa nature même, suscite des comportements et des pratiques que le droit ne parvient plus à assimiler, fondé qu'il est sur des postulats discutables. Ce n'est pas tant à mon sens le développement de la technologie qui interroge et provoque le droit, mais bien plutôt le fait que, en partie grâce aux technologies, la musique s'émancipe de son incarnation dans un support, peut être dès lors pensée et vécue comme un flux - et le concept de propriété intellectuelle n'est pas l'outil adéquat pour rendre justice à cette nature.

3° Il se trouve que le droit d'auteur a été mis en place à un moment où seules les transcriptions permettaient de donner une représentation matérielle de l' œuvre - et surtout il a été pensé avant tout pour des écrivains, pas pour des musiciens. J'ai envie d'ajouter, il ne concerne les musiciens qu'en tant que transpositeurs de leur musique. On protégera d'abord des partitions avant de protéger des enregistrements : mais au fond c'est la même chose - on protège une œuvre en tant qu'elle est fixée sur un support, et nullement l' œuvre au sens où elle a été envisagée par nous dans son flux et la multitude de ses états. J'irai même plus loin : on protège l' œuvre contre ce flux, contre ses évolutions ultérieures, on en restreint l'usage et la

²voir chapitre 3, *L'auteur tout-puissant*.

jouissance, on canalise sa vie même. On agit ainsi au nom de la fixation d'un paternité. En lui attribuant un père, on en contrôle le déploiement³.

Revenons à cette aspect fondamental du droit d'auteur : qu'il ait été pensé d'abord en fonction des œuvres écrites, et non pas dites et non pas chantées, mais susceptibles d'être manuscrites ou imprimées. Considérons un instant ce papier et cet encre, ces mots écrits : n'est-on pas en présence d'une matérialisation de l' œuvre, ou plutôt l' œuvre elle-même de l'écrivain n' entretient-elle pas avec cette matière un rapport de coïncidence, de réalité, qui n'a rien à voir avec la relation qui existe entre la musique et sa transcription ou son enregistrement ? Peut-on penser sérieusement l' œuvre de l'écrivain en dehors du support par lequel elle se manifeste ?

C'est à mon sens la raison majeure de l'inadaptation relative du droit d'auteur aux œuvres musicales : il n'a pas été pensé pour la musique mais pour l'écrit, il n'a pas été conçu pour ce qui se transmet d'abord oralement, mais pour ce qui en un sens s'oppose à l'oralité justement⁴. L'écrit reste, les paroles s'envolent, et j'ajouterai : la musique s'envole, pas plus et pas moins que les paroles. Il n'est pas de mon ressort ici de mener une phénoménologie de l'expérience musicale, et d'autres l'ont sans doute fait -quoi qu'il manque sans doute une phénoménologie de l'expérience des musiques populaires. Une philosophie de la musique, une recherche ontologique, serait sans doute requise. Je vous laisse trouver vos propres mots pour dire ce qui distinguerait la musique des autres phénomènes dont nous faisons l'expérience, ce qui constituerait sa forme spécifique.

4° Nous voilà donc assez loin des questions initiales posées par la soi-disant dématérialisation des supports de la musique. Penser en-deçà du droit, en-deçà de la réalité économique contemporaine, marquée par l'omniprésence d'un marché du disque, pourrait sembler vain et stérile : mais il me semble qu'en déplaçant nos perspectives, nous pouvons peut-être appréhender de manière plus féconde les bouleversements apportés par les technologies récentes, et notamment les modifications apportées à la dissémination de la musique. En minimisant l'importance du support dans la circulation des œuvres, ces technologies mettent à l'épreuve l'efficacité des protections et des restrictions attachées à l'œuvre-en-tant-qu'objet telles que définies par le droit d'auteur. D'un autre côté, cette manière de concevoir la musique comme un flux riche d'états multiples pourrait aussi interroger l'artiste,

³Un psychanalyste aurait tôt fait d'évoquer ici la castration, et il n'aurait pas tort.

⁴« Car ce qu'il y a de redoutable dans l'écriture, c'est qu'elle ressemble vraiment à la peinture : les créations de celle-ci font figure d'êtres vivants, mais qu'on leur pose quelque question, pleines de dignité, elles gardent le silence. Ainsi des textes : on croirait qu'ils s'expriment comme des êtres pensants, mais questionne-t-on, dans l'intention de comprendre, l'un de leurs dits, ils n'indiquent qu'une chose, toujours la même. Une fois écrit, tout discours circule partout, allant indifféremment de gens compétents à d'autres dont il n'est nullement l'affaire, sans savoir à qui il doit s'adresser. Est-il négligé ou maltraité injustement ? il ne peut se passer du secours de son père, car il est incapable de se défendre ni de se secourir lui-même. » Platon, *Phèdre* 275 d-e.

le créateur, sur la nature de sa pratique et ses finalités : en se dégageant d'une certaine obnubilation de l'objet-disque, en dépassant le fantasme de l'intègre, du fixe, de l'inaltérable parméniénien, le compositeur acquiert me semble-t-il une liberté supplémentaire, et son œuvre une amplitude nouvelle. Et du coup, en tant qu' artiste, on se sentirait peut-être des affinités avec ces musiciens du « chant de la pluie », avant que de produire des œuvres, participant au fond de la musique en général.

Chapitre 5

Phantasmes de l'art

”C'est en effet que l'art brut, la sauvagerie, la liberté, me doivent pas se concevoir comme des lieux, ni surtout des lieux fixes, mais comme des directions, des aspirations, des tendances. En suite de quoi deux différents marcheurs peuvent bien se trouver par occasion dans un même lieu sans qu'il y ait pour cela raison d'assimiler leurs positions, dès lors que les directions dans lesquelles ils marchent sont opposées.” (Jean Dubuffet, *Asphyxiante Culture*, J.J. Pauvert 1968, p. 112)

”On a souvent tendance à associer l' ”alternatif” et le ”subversif” puisque, forcément, les deux marquent une différence, prétendent à l'altérité. Mais dans quelle mesure l'alternatif est-il différent ? Différent d'un monde communément admis, qui serait le plus ”représentatif”. Mais cela suffit-il pour se définir ”subversif” en tant que tel ? Est-ce qu' au fond l'art subversif n' est pas celui qui, justement, se moque des tendances, n'a que faire de se situer ? Est d'abord soi-même, honnêtement ? Ne cherche pas à appartenir à un camp plutôt qu'à un autre ? L'artiste subversif : l'artiste honnête et intègre ? Est-il nécessaire d'afficher des signes pour prendre position ? L'honnêteté se moque des étiquettes. Faire les choses tout simplement sans se soucier du regard d'autrui. Ce qui serait complètement subversif dans une époque comme la nôtre où, au contraire, on est de manière permanente à la recherche d'une position, d'une situation.” (Delphine Dori, extrait d'un message posté sur le forum d' another record 2004)

«la figure de l'auteur romantique a été instrumentalisée et mise au service des intérêts économiques des intermédiaires tirant leurs revenus de la création» Florent Latrive, *Du bon usage de la piraterie, exils 2004* , p.112.

L'art dans son essence même contredit le marché, dit-on. Il ne trouve sa place dans le flux des marchandises qu'en étant considéré comme un produit - c'est-à-dire lorsqu'il est réduit à sa rentabilité possible, lorsque l' œuvre est convertie en marchandise. C'est tout à fait flagrant dans le monde du disque, où les maîtres d' œuvre sont les agents marketing, les producteurs, les distributeurs.

Parallèlement l'activité de l'artiste n'est tolérée que pour autant qu'elle ait été reconnue par l'institution ou le marché. L'œuvre avérée constitue la « preuve » de l'existence de l'artiste. Et le fait même que de telles preuves nous soient nécessaires dit assez le caractère problématique du statut social de l'artiste. Car on pourrait toujours avoir affaire à un imposteur n'est-ce pas ? Tant que l'état ou le marché n'ont pas inscrit cette activité dans leurs grilles catégorielles, l'artiste demeure au mieux un amateur inoffensif, au pire, un criminel en puissance. Le peintre du dimanche ne préoccupe en général pas le politique. Il en va autrement de l'instigateur d'un happening. La censure n'est qu'une des stratégies mise en place par la société pour se protéger des débordements possiblement subversifs de l'art : l'institutionnalisation de l'art sous la forme d'une catégorie culturelle en est une autre - sans doute plus efficace.

Ainsi le rock, après le jazz ou la musique sérielle, a perdu sa dimension subversive sur le marché et au sein des institutions. Les subventions à l'art ont permis d'annihiler le pouvoir subversif de l'art. Les institutions chargées de soutenir les « musiques actuelles » et/ou « amplifiées » gratifient les artistes les plus prometteurs de cours de chant, de marketing culturel, de droit des contrats, et surtout leur expliquent pourquoi et comment s'inscrire à la sacem. Il y a quelque chose de touchant sans doute à voir quelques uns de nos artistes prétendument « engagés » se trainer au concours d'entrée du printemps de Bourges, soumis au jugement et au bon soin de quelques experts, ceux qui savent ce qu'il en est du talent et de la valeur artistique, dans l'attente d'un contrat rêvé avec une maison de disque. Car il faut bien admettre que les institutions constituent au bout du compte une sorte de tremplin vers le marché, et cette double conversion de l'artiste (à l'état et au marché) dégoupille en quelque sorte la grenade potentielle que devrait en toute logique constituer l'art dans nos sociétés capitalistes. Du coup certains artistes peuvent bien proclamer qu'ils ne sont pas « du même monde » (que le marché ou que la culture), n'empêche... Les révoltes de Jean Dubuffet envers l'asphyxiant culture sont toujours pertinentes aujourd'hui.

1° L'artiste qui, notez-le, est devenu récemment « vertueux ». Il est étonnant de constater comment l'institution et le marché ont tellement bien digéré le pouvoir subversif de l'art, qu'elles l'ont au fond retourné contre l'art lui-même. A l'arrivée, le meilleur défenseur de l'artiste c'est l'état, et la morale d'état, ou bien le succès, la réussite commerciale.

Du coup l'artiste fait figure aujourd'hui de travailleur au même titre qu'un autre. Que dis-je, il est mieux que ça, il est en passe de devenir le modèle du travailleur à venir, la petite entreprise de soi-même modelée par le contexte économique, adapté mieux que tout autre aux vicissitudes du marché, héros de la précarité assumée. Le sociologue P.M. Menger a écrit un livre tout à fait étonnant à ce sujet, dont je citerai un large extrait :

« Le temps n'est plus aux représentations héritées du XIXe siècle, qui opposaient l'idéalisme sacrificiel de l'artiste et le matérialisme calculateur

du travail, ou encore la figure du créateur, original, provocateur et insoumis, et celle du bourgeois soucieux de la stabilité des normes et des arrangements sociaux. Dans les représentations actuelles, l'artiste voisine avec une incarnation possible du travailleur du futur, avec la figure du professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans une économie de l'incertain, et plus exposé aux risques de concurrence interindividuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles. Comme si, au plus près et au plus loin de la révolution permanente des rapports de production prophétisée par Marx, l'art était devenu un principe de fermentation du capitalisme. Comme si l'artiste lui-même exprimait à présent, avec toutes ses ambivalences, un idéal possible du travail qualifié à forte valeur ajoutée. »¹

Au final, l'artiste serait celui qui aurait su retourner sa veste avec brio. Non plus celui qu'une certaine société bien pensante aurait volontiers, fut un temps pas si lointain, envoyé aux fers - le paresseux, le doux rêveur, l'inutile, l'aliéné des psychiatres du XIX^{ème} siècle²-, mais celui dont il faut vanter l'indépendance et la capacité d'adaptation, qui saurait mieux que tout autre se vendre, un as du marketing en somme. On a les modèles qu'on peut.

Étrangement, on n'a jamais autant parlé de l'artiste, mais pour s'inquiéter de sa survie, pour le plaindre. Si l'on en croit les discours du marché et des ministères, l'artiste serait en péril, et avec lui la création toute entière. Paradoxe ? Pas vraiment. Ce que Monsieur Menger dit justement, c'est que l'artiste est devenu le fer de lance, le héraut des sociétés occidentales contemporaines : rien de bien étonnant à ce que l'industrie et l'institution crient au voleur dès lors qu'on touche à son honneur (lequel tient en partie aux bénéfices que la commercialisation de ses œuvres engrange)

Mais de qui parle-t-on ici ? Quel est cet "artiste" auquel les uns et les autres font ici référence ? J'ai dit ailleurs (voir chapitre) à quel point le mot "artiste" était source de malentendu. Se l'approprier d'où qu'on vienne, d'où qu'on parle, suppose qu'on prenne la partie pour le tout, du fait qu'on exclue du même coup de l'extension du terme nombre de personnes qui pourraient à bon droit se réclamer de l'art et de l'artiste.

2^o Assurément on parle ici au nom de l'artiste qui a du succès. Le succès me tombe pas du ciel, comme on voudrait semble-t-il nous le faire croire. Il n'a rien à voir non plus avec ce qu'on appelle le « talent » (quoi qu'on entende sous ce mot-là : et j'ai bien peur qu'il y ait un effet de synonymie actuellement du talent au succès). Il a essentiellement à voir avec les investissements consentis par les maisons de disques -et plus globalement par les entreprises de la culture- et/ou bien avec le soutien du ministère de la culture.

¹P.M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, 2004.

²Lire à ce sujet l'excellente étude de Frédéric Gros, *Création et folie, une histoire du jugement psychiatrique*, PUF 1997.

Ce qui ne laisse pas d'étonner par contre c'est de voir à quel point, en quelques décennies, l'image de l'artiste a pu évoluer. Il fut un temps encore assez récent où la question de la place de l'artiste au sein de la cité se posait encore de manière problématique. On y décrivait l'artiste en révolte, l'artiste comme subversif, l'art comme contre-pouvoir. Le changement de la symbolique liée à l'artiste est tout de même spectaculaire.

D'autres ont déjà essayé de mettre à jour les raisons de cette « sécularisation »³ de l'art : le développement ces dernières décennies d'un marché des biens culturels et, conjointement, d'une institution de la culture, constitue un réseau de causalités pertinents. Dans le domaine de la musique, l'explosion des musiques "populaires", nées en dehors des conservatoires, la pop, le rock, la soul, à la suite du blues et du jazz, s'est traduite économiquement par l'émergence d'un marché du disque, qu'accompagne l'évolution des technologies - si bien qu'on peut aujourd'hui écouter, enregistrer et diffuser des œuvres à moindre coût.

Cette démocratisation de l'accès à l'art et de la production de l'art a sans aucun doute perturbé la représentation traditionnelle -aussi phantasmatique qu'elle fut- de l'artiste : l'artiste, pour le dire brièvement, figurait l'autre du social, l'autre du travailleur salarié, l'autre du bourgeois et de l'ouvrier, celui qui consacre à ce vie à autre chose qu'à la gagner, celui dont l'activité n'est pas d'abord tournée vers la production de richesses ou la recherche d'un revenu, mais vers l'interrogation du monde, l'autre donc, susceptible d'être maudit, génial, incompris, fou, point d'interrogation toujours dressé sur le monde, l'enfant toujours perplexe, bravant l'autorité et la loi. Avec la sécularisation du signifiant « artiste », il est devenu le même que Monsieur tout le monde, exerçant un travail somme toute honnête pour gagner sa vie comme ses voisins, occupé à compter ses cachets pour toucher le revenu accordé par l'état, remplissant des dossiers de subventions, figolant son œuvre afin qu'elle soit conforme aux attentes du marché, espérant quelques contrats, composant ses dossiers de presse, guettant l'avis des critiques. Certes, ce n'est plus un art de rentier, l'art d'une certaine bohème d'origine bourgeoise : on peut aujourd'hui occuper ses loisirs à jouer de la guitare ou à jouer au tennis. Et même faire les deux. On peut aussi faire de la musique un métier, pour peu qu'on soit sérieux, discipliné et motivé. L'artiste ce n'est plus l'autre : c'est tout le monde - et voici une assez étrange traduction dans le réel du « tous artistes » qui résonnait naguère : c'est le fils du voisin qui se présente au concours d'entrée de la star académy, où l'on apprend en quelques semaines le métier d'artiste.

A quoi bon se vêtir des habits du punk, quand les chanteurs à la mode les plus inoffensifs s'habillent de même, à quoi bon électrifier sa guitare, quand les mêmes chanteurs à la mode - toujours aussi inoffensifs - en jouent eux-mêmes, sur des textes à eu près aussi dérangeants que la poésie de Paul

³j'emploie le mot à dessein.

Fort ?

Ah qu'il est loin le temps des subversions - adressées au bourgeois, puisqu'après tout lui seul avait accès à la culture et aux œuvres !

On aura beau hurler, dénoncer, provoquer, le doigt d'honneur lui-même est un signe qui fait désormais partie du vocabulaire du marché et de l'institution. Peter Doherty, leader de The Libertines, groupe anglais à la mode, aura beau se défoncer à l'héroïne chaque jour que Rough Trade (sa maison de disque) fait, ça n' en restera pas moins qu'un argument de vente supplémentaire, parfaitement assimilé par le marché : et des raisons de sa souffrance on se fout à vrai dire - tant que ça n' est pas intégrable au plan marketing. Sid Vicious et bien d'autres furent soumis au même traitement.

3° Qu'on me comprenne bien : je n'ai rien à dire de particulier au sujet de ces phantasmes de l'art - « l'artiste comme autre » ou « l'artiste comme mon voisin de palier ».

Que le marché et l'institution parviennent à saturer l'espace sonore, même le plus intime, qu'ils excellent à diluer le questionnement de l'art dans ce brouet de symboles à finalité publicitaire dont nous sommes abreuvés, que l'élan subversif retombe comme le phallus après la jouissance, dès lors que sa semence est stérilisée par les modalités de la médiation publique, cela ne réduit pas à néant ceci que l'art demeure « en un sens » et dans certains cas, ce point d'interrogation porté sur le monde. On peut bien dégoupiller une grenade, n'empêche, c'était bien une grenade, susceptible d'exploser à la gueule.

Si l'élément subversif est aussitôt établi comme Insigne ou Logo pour un espace marchand, perdant du coup son pouvoir de « dérangement », tout rangé qu'il soit désormais, ou sa capacité à interroger, puisqu'il est déjà affirmation, réponse, il n' en demeure pas moins qu'un lieu alternatif existe, et n'a cessé d'exister : car après tout pour qu'il y ait du même, il faut bien qu'il y ait de l'autre.

Les mouvements alternatifs sont à côté sans doute, quoi qu'ils soient parfois devant (dans les cas des avants-garde) explorant les significations à venir, ou à l'arrière, luttant pour la préservation de pratiques inactuelles, mais d'abord et avant tout à côté, non pas tout à fait ailleurs, mais dans les marges - les marges du marché en l'occurrence ou les marges de la culture.

Tout ces vocables situent ceux qui s' en réclament : marges, underground, avant-garde, alternatives, contre-culture. Une sorte de géographie toujours mouvante se dessinent, et il s'agit à chaque fois de revendiquer le lieu d' où on parle, quand bien même parfois on n'aurait pas grand chose à dire. Du coup, on pourrait s'attendre à ce que s'établissent des frontières entre les alternatives et.. Et quoi au fait ? Je vous parle depuis tout à l'heure d'un marché, d'une institution, mais où se les situer exactement ? Et là j'évoque, comme on invoque des fantômes, les alternatives : mais de qui sont-ils l'autre ? Et dans quelle mesure ?

Il est parfois intéressant de ne pas trop répondre à ce genre de question,

de demeurer dans le flou, de s'en tenir au jeu des positions symboliques, de les laisser jouer, d'observer où ça mène. Nous proposons à la suite de cet essai une série de témoignages dont les auteurs se réclament et/ou sont identifiés comme des acteurs de cette alternative. Ces textes m'autorisent à ne pas entrer dans les détails, comme le ferait un sociologue, ou un historien.

Mon propos n'est pas de jauger les alternatives à l'aune de leur crédibilité. Entre Universal et l'artiste qui présente ses dernières chansons sur internet sans autre forme de procès, il y a un monde, et même une diversité incroyable de mondes. On ne peut adosser la discrétion de l'un à la prédominance économique de l'autre. N'empêche qu'ils sont bien aussi « du même monde », quoi qu'on en dise parfois. Et peuvent tout aussi bien l'un que l'autre parler « au nom de l'artiste », nonobstant que la parole de l'un risque de faire moins de bruit que celle de l'autre.

Je m'interroge souvent sur ce que deviennent les mouvements d'inspiration alternative, une fois qu'ils rencontrent le succès. Certains incarnaient la lutte et l'opposition, la liberté au risque du sacrifice, qui sont plus tard devenus des piliers de l'industrie du divertissement. Quelques vertus s'abîment avec le succès, les intégrités se fissurent avec les ventes de disques, les esprits les plus exigeants s'assouplissent à mesure que leurs intérêts se précisent : et certes il faudra bien maintenant payer le loyer de sa villa ! Et l'âge venant, les révoltes se taisent parfois, ou se contiennent aux débats de la salle à manger familiale. D'autres, que la fortune a délaissés, ou qui n'ont pas pu ou pas voulu le succès (car il faut le vouloir dans un sens, l'entretenir, mais il faut aussi être capable de ce succès), sont aujourd'hui à la rue, inconnus et anonymes. Je me suis souvent demandé moi-même ce qui me faisait horreur dans l'idée d'avoir un jour du succès, et pourquoi d'une certaine manière j'inventais des stratégies diaboliques pour rendre publique ma musique sans risquer aucun succès. Ce qui n'est pas simple parfois, et parfois même insupportablement paradoxal.

Vous aurez peut-être noté que tout ce texte est traversé en quelque sorte, voire hanté, par des considérations qui sont en réalité d'ordre éthique, et qu'au fond, on n'y parle pas tant d'artistes - au sens de l'artiste réel, tel qu'il est dans la diversité souvent mal perçue de ses représentants -, que de l'« artiste » en tant que valeur. Parce que c'est au fond de cela dont il s'agit quand nous mettons en mouvement ces mondes, ces ordres symboliques : le marché, l'institution, les alternatives. Nous secouons ce faisant des valeurs : la liberté, l'intégrité, l'indépendance, l'opiniâtreté, le courage, le professionnalisme, l'amateurisme, le réalisme, l'idéalisme.. J'en passe..

Ces vertus, qui n'appartiennent pas en propre à l'artiste, mais qui s'incarnent assez naturellement en lui dès lors qu'on l'invoque, soutiennent tous ces discours et, au fond, les motivent. Elles sont ce dont l'art se pare au moment de sa divulgation publique - et il est notable que les œuvres et les artistes ne vont jamais nus dans le monde, John et Yoko pas plus que les autres.

Chapitre 6

Libre ?

«Mais ne se manifeste-t-il pas ici que le savoir est apparenté à une décision ?» Ludwig Wittgenstein, 15 mars 1951.

introduction

«La liberté de l' internaute, celle de choisir sa musique, c'est aussi la liberté du créateur. Voilà un enjeu culturel et sociétal majeur.» Bernard Miyet, Président du Directoire, La musique en morceaux, nov.2004

Ces deux phrases laissent une impression étrange. La première mêle de manière assez obscure la liberté de l' internaute et celle du créateur, et manifestement, il est question de musique, soit. La liberté du créateur et de l' internaute consiste en une même chose : choisir sa musique. On peut le reformuler ainsi. Mais cela n'aurait aucun sens. On sent bien que s'opère au contraire ici un déplacement plus subtil - et manque dans ma citation toute l'argumentation qui justifie ce déplacement. L' internaute - l'usager d' internet, j'imagine- bénéficierait d'une liberté toute spéciale, en tant qu' internaute : celle de choisir sa musique. Bien : les internautes, qui, comme on le sait, sont tous sans exceptions des amateurs de musique et ne se connectent sur internet que dans ce but, sont libres de choisir leur musique. On s' en réjouit du côté des internautes. On se réjouit que ce droit nous soit reconnu, même si c'est de la bouche du président du directoire de la Sacem, et même si, pour la majorité d' entre nous, on n'avait pas attendu qu'on nous le dise pour choisir d'écouter la musique qui nous plaît, et ne pas écouter la musique qui ne nous plaît pas. Notez au passage que cette liberté de choix n' est pas véritablement spécifique aux internautes, et il semble si mes souvenirs sont exacts, qu'on n'a pas attendu internet et Monsieur Miyet pour effectivement considérer que nous avions le droit d'écouter ce que nous voulions écouter - il n' en a pas été ainsi à toute époque et en toute nation, il n'a pas toujours été bien vu, sinon autorisé, d'écouter de la musique composée par des « nègres » par exemple. N'empêche, la seconde phrase fait tout de même froid dans le

dos : cette chose que je ne comprends pas, constituerait « un enjeu culturel et sociétal majeur. » Il est tout de même dommage et inquiétant qu'une personne comme moi, qui ait fait des études comme on dit, ses humanités, et qui de surcroît soit à la fois internaute et créateur, et donc doublement concerné par le propos de Monsieur Miyet, rate cet enjeu culturel et sociétal majeur¹.

Bernard Miyet s'exprime ainsi sur le site web de la Sacem. Évidemment, en présentant cette phrase hors de son contexte, je ne lui rend pas justice. A vrai dire, j'ai beau lire et relire le texte dont je l'ai extrait, je continue de trouver cette phrase tout à fait incompréhensible. Mais, cette incapacité à donner du sens à ce que dit Monsieur Miyet, c'est mon problème, et je n'imagine pas à seul instant que le Président du Directoire de la Sacem ne sache pas ce qu'il dit quand il écrit ceci.

Plus étonnante est cette mention de la « liberté du créateur ». Étant à la fois l'un et l'autre quand l'envie m' en prend, c'est-à-dire internaute et créateur, j'ai peut-être quelque légitimité à me sentir concerné par cette affirmation de Monsieur Miyet². Et là je ne vois pas, non, je ne vois pas dans ma propre expérience, comment s'articuleraient ma liberté d' internaute et ma liberté de créateur. Par exemple, j'écris une chanson. Bien. C'est un bon début non ? Suis-je libre de ce point de vue en tant que créateur ? Oui, dans un certain sens je pourrais plutôt aller chercher du travail ou faire un footing (ce serait peut-être plus raisonnable, meilleur pour mon porte-monnaie et ma santé). Maintenant, supposons qu'en tant qu' internaute – puisque j'ai ce privilège rare de porter les deux casquettes – je télécharge une chanson sur internet, selon mon libre choix comme le dit Monsieur Miyet. Bon. Dans les deux cas, je peux admettre que d'une certaine manière ma liberté soit en jeu. Mais j'ai beau triturer le problème dans tous les sens, je ne vois pas bien en quoi ces deux libertés seraient liées. Sans doute suis-je trop stupide, trop ignorant de ce qu'on veut dire par « liberté » -à supposer qu'il existe une définition ultime et décisive de ce mot quelque part.

Là n' est pas «ma» question, d'ailleurs. On me pardonnera peut-être cette longue et pénible introduction, si l'on comprend que mon intention est justement à terme d' interroger ce mot «liberté», et de voir s' il y a du sens à l'appliquer à l'art et à la musique en particulier. Ce faisant, je vais tout de même essayer de vous parler des licences libres. C'est la raison pour laquelle il m'a semblé intéressant de rappeler, pour commencer, que le mot libre n'appartient pas de droit à Pierre ou Paul³ - les mots qui appartiennent en

¹J'espère seulement qu'on ne laisse pas entendre ici que la simple question de la transformation de quelques sons en données numériques -c'est peut-être le sujet de la sentence présidentielle- constitue un enjeu sociétal et culturel majeur. Parce que dans ce cas là, le problème de la misère galopante dans le monde constituerait quoi ? Enfin : il n' en reste pas moins que sociétal est un joli mot.

²...dont j'ignore au fait s' il est lui-même internaute et/ou créateur à ses heures perdues

³Toutes les pages qui vont suivre sont inspirées de loin et/ou de près par ce texte de

droit à quelqu'un sont des marques, il existe un droit de propriété là-dessus, mais on n'en est pas encore à demander des titres de propriété pour les mots du langage humain, pas encore.

J'aimerais vous parler tout de go du problème crucial auquel l'invention des licences libres répond, mais je dois malheureusement commettre auparavant un petit parricide. Le développement qui va suivre n'intéressera sans doute que les personnes qui connaissent déjà les conditions de la genèse des licences libres. Pour les autres, vous pourriez aisément vous passer de lire ce chapitre.

6.1 D'une embarrassante paternité

«Du point de vue de la création, l'évolution que je vois se dessiner est que la musique va devenir semblable au langage. Personne ne possède la langue anglaise; de même, personne ne possédera ce que la musique va devenir. La raison pour laquelle personne ne peut posséder la langue anglaise est qu'un très grand nombre de gens ont contribué à sa formation, à son développement et à son adaptation - si bien que tout le monde la possède, ou alors personne.» Ram Samudrala, «L'avenir de la musique» trad. Jean-Marc Mandosio,

La question des licences libres a été posée fort récemment. Il serait long et fastidieux d'en refaire l'histoire ici, et de nombreux textes existent, sur internet et ailleurs, qui vous permettront de vous faire une idée là-dessus⁴; je souhaiterais simplement rappeler deux choses concernant la genèse de cette question :

Premièrement, la question d'une licence libre n'a pas de sens dans un monde où le droit de propriété intellectuelle n'est pas en vigueur. Il fut un temps - et ce temps a duré longtemps au regard de nos petites existences -, où le droit d'auteur n'existait pas, bien qu'on disposât en la matière d'us

Lacan : « *Un certain champ semble indispensable à la respiration mentale de l'homme moderne, celui où s'affirme, son indépendance par rapport, non seulement à tout être, mais aussi bien à tout dieu, celui de son autonomie irréductible comme individu, comme existence individuelle. C'est bien là quelque chose qui mérite en tous points d'être comparé à un discours délirant. C'en est un. Il n'est pas pour rien dans la présence de l'individu moderne au monde, et dans ses rapports avec ses semblables. Assurément, si je vous demandais de la formuler, de faire la part exacte de liberté imprescriptible dans l'état actuel des choses, et même me répondriez-vous par les droits de l'homme, ou par le droit au bonheur, ou par mille autres choses, que nous n'irions pas loin avant de nous apercevoir que c'est chez chacun un discours intime, personnel, et qui est bien loin de rencontrer sur quelque point que ce soit le discours du voisin. Bref, l'existence chez l'individu moderne d'un discours permanent de la liberté, me paraît indiscutable. Maintenant, comment ce discours peut-il être accordé non seulement avec le discours de l'autre, mais avec la conduite de l'autre, pour peu qu'il tende à la fonder abstraitement sur ce discours ? Il y a là vraiment un problème tout à fait décourageant.* »

⁴Vous trouverez une brève bibliographie à ce sujet à la fin de cet essai.

et coutumes, et les débats sur le droit d'auteur n'aboutirent à des formulations effectives qu' aux XVIIème et XVIIIème siècles, et d'abord au sein de quelques nations. Quant à l'idée même d'une licence libre, elle ne pouvait voir le jour que bien plus tard - il fallait que s'accroissent d'abord de manière exponentielle les dépôts de brevet, que la grande famille des bénéficiaires des droits s'augmente de nouveaux venus, les producteurs de disques par exemple, les entreprises de communication audiovisuelles, et surtout : les créateurs de logiciels. Sur ce point je vous conseille de lire le livre de Florent Latrive⁵.

Le projet d'une licence libre n'a de sens que dans le contexte d'une diffusion des œuvres régulées par le droit, et que si l'industrie s'empare du droit afin d' en tirer de nouveaux bénéfices. C'est là ma première remarque.

Secondement : les premières formulations d'une licence libre ont vu le jour dans le milieu de l'informatique. Il s'agissait d'abord d'imposer un mode de diffusion des travaux informatiques qui ne soit pas soumis aux restrictions a priori posées par le copyright. On soulignera ici le caractère provocateur et héroïque du hacker, lequel est la figure déjà mythique dont le mouvement des licences libres a fait son porte drapeau. Pour dire vite (et là aussi je renvoie au livre de Florent Latrive pour commencer à approfondir la question), les hackers revendiquent un certain nombre de choses concernant la circulation du savoir informatique, en s'appuyant d'abord sur leurs propres méthodes de travail. On se réclame avant tout d'une méthode - pas d'une œuvre à proprement parler -, en soulignant le fait qu'il n' y aurait pas de création informatique sans collaboration entre les membres de la communauté que constituent les hackers ou les experts. Cette démarche va tout à fait dans le sens de ce que l' épistémologie contemporaine a mis en avant concernant le travail de la recherche scientifique en général. La communauté constitue le terreau et l'horizon de tout travail scientifique : c'est là que s'établissent les règles, les méthodes, les objets scientifiques, les réfutations et les vérifications. Et il est de ce point de vue rassurant d' entendre les scientifiques militer à leur tour contre le déferlement des dépôts de brevets auquel on assiste depuis quelques décennies.

Le projet d'une licence libre appliquée aux œuvres d'art ne pouvait donc voir le jour qu'à la condition qu'existe un cadre restreignant a priori l'usage des œuvres, et, de fait, ce projet a pris corps en amont des actions menées d'abord par les informaticiens. Ces derniers ont fixé d'une certaine manière le cadre théorique et pratique au sein duquel ont pu être produites les premières formulations de ce que pourrait être une licence libre relative aux œuvres d'art.

Nous allons voir que cette paternité a ses avantages et ses inconvénients⁶. L'avantage en tous cas, c'est qu'on a pu disposer d'emblée d'une langue,

⁵ *Du bon usage de la piraterie*, exils 2004

⁶ Mais n' est-ce pas le problème lié à toute paternité ?

d'un vocabulaire et d'une grammaire, ainsi que d'une expérience réelle, avec et à partir de quoi penser (et c'est là aussi que le bât blesse). L'informaticien devient le père de l'artiste, le conduit par la main en cette affaire : on le voit bien à travers le premier texte qui, à ma connaissance, ait sérieusement pensé - je veux dire, dans le cas d'une application réelle - une licence libre appliquée aux arts - et d'abord à la musique. Je veux parler des écrits fondateurs de Ram Samudrala. A la fin de son fameux texte, l'avenir de la musique, Ram propose l'anticipation suivante :

«Imaginez un réseau complexe et adaptable, où un musicien enregistre un morceau et le diffuse avec toutes les pistes du mixage. Un auditeur ajoute de la réverbération et de l'écho sur certaines pistes, qui sont à nouveau diffusées ; puis d'autres musiciens échantillonnent ou utilisent des parties de la piste ainsi modifiée. Si le musicien de départ reçoit en retour ces nouvelles modifications, peut-être créera-t-il une nouvelle variation, qui sera ensuite diffusée ; et ainsi de suite. Imaginez la richesse de la musique qui en résultera. Voilà l'avenir. Il est déjà en marche.»⁷

Ce texte dit à sa manière ce que je dis autrement, évoquant la musique comme un flux⁸. Écoutons un peu cette manière de dire justement : le vocabulaire renvoie explicitement au monde de l'informatique, et plus précisément aux méthodes de la création informatique : il s'adresse d'abord à des musiciens qui utilisent un ordinateur pour composer leur musique et/ou l'enregistrer et/ou la mixer et/ou la remixer etc... La musique est d'abord métamorphose, elle se modifie, se laisse analyser en pistes de mixage, s'échantillonne, s'utilise, connaît des variations, des réverbérations, des échos. Ce flux suppose donc un «musicien de départ», et des modificateurs : et cela aboutit à un enrichissement. C'est ce que permet effectivement la numérisation des ondes sonores, manipulation aisée pour qui maîtrise les arcanes de la musique assistée par ordinateur : l'expert, l'ingénieur du son, le compositeur de musiques électroniques. Je voudrais faire remarquer que ce vocabulaire est tout à fait similaire à celui qu'on pourrait utiliser pour décrire la manière dont s'enrichit, se diffuse, se modifie, s'améliore, grâce au travail communautaire des informaticiens, une application logicielle - il s'agit comme on dit de «debugger», c'est là tout ce que fait un programmeur en somme : repérer et modifier ce qui ne fonctionne pas dans un programme.

Voici l'avenir nous dit Ram Samudrala. Mais ce n'est pas à mon avis l'avenir de la musique. Ou plutôt, c'est l'avenir de la musique assistée par ordinateur. Cela ne concerne en rien le pygmée de la forêt équatoriale qui chante le chant de la pluie, ça ne concerne en rien celui qui n'a pas les moyens d'acquérir un ordinateur, ou pas les connaissances ou pas la motivation pour

⁷Les écrits de Ram Samudrala sont disponibles à cette adresse : <http://www.ram.org/ramblings/philosophy/>. Le passage cité est extrait de *The future of music*, traduction française : Jean-Marc Mandosio in : Latrive Florent et Blondeau Olivier, *Libres enfants du savoir numérique*, Editions de l'Eclat 2000.

⁸voir notamment chapitre 4 : *Du support de l'œuvre*.

acquérir les connaissances requises à l'utilisation des logiciels de traitement et de mixage du son. C'est l'avenir aux mains des ingénieurs du son, des musiciens électroniques, des informaticiens qui font de la musique. Ce n'est pas l'avenir pour nombre de musiciens et d'artistes.

Mais ne sommes-nous pas ici devant un paradoxe dont la description est complexe : comme si l'artiste, pour interroger le droit d'auteur qui, au départ, avait été conçu pour lui, devait passer par une grille d'analyse qui réduise finalement son œuvre à n'être que l'effet provisoire d'un débogage, de modifications, de corrections ? Il n'est pas étonnant de constater que les premiers artistes à s'être interrogé sur l'opportunité des licences libres soient issus de la scène des musiques électroniques : car alors se posait la question cruciale du *sampling*, entendu comme matériau de base de l'œuvre à venir. Les premiers artistes intéressés par ces problématiques travaillent avec des fichiers numériques et des ordinateurs, et conçoivent naturellement leur travail comme la reprise et la modification du travail d'autrui : qu'ils se tournent spontanément vers les informaticiens pour élaborer leurs textes, trouvant là un modèle, un cadre de réflexion cohérent, est tout à fait compréhensible. Mais, ce faisant, ils deviennent comme obnubilés par ce modèle - lequel on l'a entrevu, ne promeut pas une œuvre, une création, mais une méthode, une communauté, par laquelle et au sein de laquelle les recherches informatiques se développent.

L'idée de réalisation collective est certainement séduisante, et transportée avec elle de multiples signifiants attractifs. J'en lis qui se réfèrent aux « nains sur les épaules des géants » de Bernard de Chartres. « Bernard de Chartres disait que nous sommes comme des nains montés sur les épaules de géants, si bien que nous pouvons voir plus de choses qu'eux et des choses plus éloignées, nullement de par l'acuité de notre propre vision, ou la hauteur de notre corps, mais parce que nous sommes soulevés et portés en haut par leur grandeur gigantesque. » ce sont les mots de Jean de Salisbury citant Bernard de Chartres dans son *Metalogicon* - je vous ferai grâce ici de l'analyse de la sentence de Bernard, surtout qu'au XII^{ème} siècle, cela aurait constitué un contre-sens de l'appliquer à la « création artistique » (quand bien même cette expression aurait pu avoir un sens à l'époque). Admettons cependant qu'on veuille dire par là que tout créateur s'inscrit de manière consciente ou inconsciente au sein d'une tradition, que toute œuvre écoute en quelque sorte des œuvres antérieures, qu'il n'y ait rien de neuf sans référence à cette tradition... Admettons en somme que seul un Dieu puisse constituer le concept de la création absolue. Nous en sommes d'accord : ces considérations sont d'une banalité totale. Cela dit, je dois m'y arrêter un instant, pour deux raisons.

D'abord parce qu'il est caractéristique que le droit d'auteur ne prenne pas en compte cette dimension « traditionnelle » de la création - le fait tout simplement, qu'aucune œuvre n'apparaît seule, qu'elle suppose un contexte, une culture, une tradition. « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette

œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous.» - ainsi s'ouvre le code de la propriété intellectuelle et artistique : voici notre auteur nimbé de divinité, et rien ne vient préciser qu'aucune création sous le Soleil ne saurait s'entendre ex nihilo. Évidemment, il s'agit d'un article de loi, pas d'un traité de philosophie, et le mot création n'est pas élucidé ici : ce qui n'est pas un mal, car il n'appartient pas au droit de se prononcer là dessus. Les rédacteurs des licences libres aiment à rappeler qu'une création sous le Soleil ne saurait s'entendre ex-nihilo. «Tous les créateurs s'inspirent en partie des œuvres de ceux qui les ont précédés, en s'y référant, en construisant à partir d'elles, en s'amusant avec elles ; cela s'appelle créativité, ce n'est pas du piratage.» Cette sentence du juge Kozinski, en contradiction avec le jugement du procès Vanna White contre Samsung Electronics America, est reprise à titre d'argument en faveur de la libre circulation de la musique par Ram Samudrala⁹. Ce point est indiscutable : «... l'artiste», écrit Ram Samudrala, «s'est inspiré de la créativité de nombreux autres musiciens, et il se doit de donner sa créativité en retour». Je ne pense pas seulement qu'il le doive, mais le voudrait-il, il ne pourrait l'empêcher, du moment que son œuvre est divulguée. Le problème qui se pose ici, c'est que le droit ne s'intéresse pas aux modalités de la création. Ce qui importe au droit, c'est l'auteur ou l'ayant droit, dont il s'agit de protéger les intérêts - et, par conséquent, le droit fixe les conditions d'usage qu'on pourrait faire de l'œuvre en tant qu'elle est attribuée à un auteur. Tandis que le droit s'appuie sur le concept si étonnant de propriété intellectuelle, Ram Samudrala et ses successeurs, vont au contraire mettre l'accent sur ce que doit l'auteur à la tradition ou à la communauté des artistes. On peut craindre un dialogue de sourds donc.

Ensuite, si l'on ne peut sérieusement penser que nous ne soyons pas des nains juchés sur les épaules des géants - à moins de se concevoir soi-même comme un Dieu, mais nulle personne rationnelle n'irait imaginer cela pour elle-même n'est-ce pas ? -, il ne va pas de soi qu'on puisse assimiler cette relation entre les nains et les géants à une « collaboration ». Il n'est pas si évident que les nains collaborent avec les géants. La collaboration dont nous parlent les communautés de chercheurs, de scientifiques, d'informaticiens n'est qu'une des manières de créer au sein d'une tradition. Il est possible qu'on repère dans certaines de mes chansons des réminiscences de certains songwriters américains : pour autant, il ne me viendrait pas à l'idée de penser ma relation avec eux en termes de «collaboration», et encore moins d'assimiler mon travail à un travail collectif. Il m'est arrivé de travailler avec d'autres compositeurs et musiciens, et là oui, nous avons certainement «collaboré» si l'on veut. Certains artistes privilégient ce genre de voie, d'autres pas - ce qui ne fait pas de ces derniers des divinités, liés qu'ils sont à une culture, une tradition : mais le modèle du travail collaboratif ne me semble pas per-

⁹Ram Samudrala, *Free Music Philosophy* – voir notre bibliographie.

tiennent pour décrire la manière dont ils créent. Qu'on s'inspire, de manière plus ou moins consciente, de ce qu'on a lu, vu ou entendu par le passé, on en conviendra sans peine. Qu'on puisse considérer que l'artiste doit «donner sa créativité en retour», c'est-à-dire faciliter l'usage et la jouissance de son œuvre - comme une juste contrepartie envers ceux auxquels il doit tant, et à l'humanité en général - c'est là une déduction qui satisfera un certain besoin de la moralité et de la justice - chez ceux du moins qui éprouvent un tel besoin. Mais je ne pense pas qu'il soit nécessaire d'en référer nécessairement aux méthodes de travail de la communauté des chercheurs, des scientifiques, des informaticiens. Ce serait là réduire la création artistique à une méthode - qui, certes, ne lui est pas forcément étrangère, mais qui ne suffit pas à dire ce qui passe quand un poème, une mélodie, une œuvre vous vient.

Tout ceci me permet d'avancer une affirmation qui risque de vous sembler tout à fait stupide : l'artiste n'est pas un informaticien. Si j'en suis réduit à écrire ces pages pour argumenter en faveur d'une assertion aussi étrange, c'est justement parce que le projet d'une licence libre pour les œuvres d'art s'est d'abord pensé dans un cadre conceptuel qui est celui de l'informatique. Ce dernier met l'accent sur une méthode : le travail collectif, collaboratif, et vise explicitement à améliorer les réalisations de la communauté. On modifie un programme dans le but de l'améliorer - c'est là une activité qui relève essentiellement de la technique. On améliore une application logicielle, on l'optimise. La création artistique ne fonctionne pas toujours ainsi, et une amélioration ou un progrès de l'art n'a de mon point de vue aucun sens. Il m'arrive de programmer de petites applications en python ou php par exemple. J'écris aussi des chansons, j'écris tout court, je pratique également la «performance» (au sens de l'art contemporain). J'ai beau chercher : je ne vois pas de commune mesure entre ces deux types d'activités créatrices. Dans mon for intérieur, pour autant que j'en puisse juger, ces deux processifs créatifs ne font absolument pas appel aux mêmes ressources psychiques et physiques. Quand j'écris des lignes de code ou quand je debugge mes applications, je me sens dans la peau d'un technicien avant tout, et j'en éprouve la jouissance qui peut éventuellement accompagner cette activité. Quand je «pratique» de l'art, la dimension technique demeure tout à fait secondaire. Cela met en jeu des forces auxquelles je m'abandonne (ou pas), des aspects incommunicables : il se peut qu'après coup l'une de ces expériences créatives soit reprise dans le cadre de la réalisation d'une œuvre «présentable» : n'empêche, les processifs relatifs à la création technique et ceux relatifs à la création artistique n'ont de mon point de vue rien de commun. Comme j'aime bien pousser les choses à bout, vous l'aurez noté, je dirais que l'art engage ma vie entière (et pourrait même la mettre en péril d'une certaine manière), alors que la technique ne requiert qu'une maîtrise technique - ne met en jeu pour ainsi dire que la partie consciente de mon psychisme et un certain savoir.

Le travail collaboratif ne devient une vertu et un argument en faveur du

logiciel libre que dans le cadre d'une pensée tournée vers le progrès technique. Et je n'ai rien de particulier à dire à ce sujet. Ce qui m'importe ici, c'est qu'il n'en va pas de même de la création artistique. Je vous propose donc de tuer le père - et je vous prie de m'excuser pour l'aspect laborieux de ce parricide. Les conditions de la genèse de l'idée d'une licence libre attachée aux œuvres d'art font que ce long détour s'avérait nécessaire.

Ce petit meurtre une fois réalisé, nous pouvons maintenant reprendre notre réflexion là où nous l'avions laissée.

6.2 Du consentement de l'auteur

« Avec cette Licence Art Libre, l'autorisation est donnée de copier, de diffuser et de transformer librement les œuvres dans le respect des droits de l'auteur. Loin d'ignorer les droits de l'auteur, cette licence les reconnaît et les protège. Elle en reformule le principe en permettant au public de faire un usage créatif des œuvres d'art. Alors que l'usage fait du droit de la propriété littéraire et artistique conduit à restreindre l'accès du public à l'œuvre, la Licence Art Libre a pour but de le favoriser. L'intention est d'ouvrir l'accès et d'autoriser l'utilisation des ressources d'une œuvre par le plus grand nombre. En avoir jouissance pour en multiplier les réjouissances, créer de nouvelles conditions de création pour amplifier les possibilités de création. Dans le respect des auteurs avec la reconnaissance et la défense de leur droit moral. »

PRÉAMBULE DE LA LICENCE ART LIBRE ¹⁰,

1° Du moment qu'une œuvre est divulguée, elle tombe sous le coup du droit d'auteur. On devrait même, en suivant le droit d'auteur français, aller plus loin : Art. L. 111-2., « l'œuvre est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, même inachevée de la conception de l'auteur. » Cette œuvre réputée créée, réalisée, même inachevée, j'ai déjà dit à quel point il était malaisé de la penser. Une grande partie des difficultés posées par le droit d'auteur, difficultés qui suscitent justement la réponse des défenseurs des licences libres, repose sur l'imprécision de cet appareillage conceptuel. On touche là au problème crucial de toute réflexion portant sur le droit : si on considère que le droit n'est plus en mesure de parler avec pertinence de son objet, alors il faut reconsidérer le droit, le réécrire, le repenser ; si au contraire on concède que l'objet peut encore, de manière supportable, être parlé par le droit tel qu'il est présentement rédigé, alors on peut se contenter de s'arranger avec droit, quitte à le modifier en

ajoutant certaines clauses ou chapitres particuliers par exemple : toute la littérature sur les droits voisins a ainsi trouvé une expression au sein du code de la propriété intellectuelle français, sans remettre en question, apparemment, les formulations inaugurales du droit des auteurs.

Il en va ainsi de tout système de pensée, et c'est ce que l'épistémologie contemporaine nous a appris : tant qu'on peut intégrer au système le réel (ou : les phénomènes), ou du moins tant qu'on peut le formuler au sein du langage symbolique que constitue le système, il n'existe aucune raison suffisamment efficace qui conduirait à l'abandon de ce système pour un autre. L'existence d'œuvres sous licence libre pourrait-elle constituer un phénomène suffisamment «étranger» au système des droits d'auteur pour en justifier l'abandon et entraîner une refonte totale du droit des auteurs ? L'avenir nous le dira. Le fait est que le système des droits d'auteur résiste assez aisément à ces phénomènes, parce que la communauté des intéressés (auteurs, producteurs, interprètes, juristes, experts, etc..) tend de manière naturelle à conserver ses avantages et bénéficie d'une puissance économique et symbolique qui lui permet d'étouffer sans trop de peine les discours susceptibles de la déranger.

Refondre le droit d'auteur donc, nous n'y sommes pas encore. Certains s'intéressent à la question, j'en fais partie, mais l'heure n'est pas encore à la révolution copernicienne du droit des auteurs.

Les licences libres s'arrangent donc jusqu'à présent avec le droit. Et si elles ont une valeur juridique, ce ne peut être qu'au sens où elles sont conformes au droit. Ici se présente une première difficulté : le droit relatif à la propriété intellectuelle et plus particulièrement au droit d'auteur, est établi par chaque état et ne vaut que pour ceux qui sont soumis au droit de cet état. Le copyright anglo-saxon n'a pas grand-chose à voir dans la lettre et dans l'esprit avec le droit d'auteur français. Ce point a suscité et suscite encore de nombreux débats - les libraires français du XVIIIème siècle ont pu s'indigner que leurs collègues étrangers ne soient pas soumis aux mêmes règles qu'eux, et aujourd'hui, la question des législations sur les brevets, question autrement plus grave, implique la survie et le soin d'une bonne partie de l'humanité. Régulièrement les nations tentent de s'accorder sur toutes ces questions, mais les différences subsistent et la rédaction d'une licence libre doit en tenir compte : le travail des juristes sur l'adaptation des licences Creative Commons aux droits locaux répond justement à cette nécessité.

La seconde difficulté résultante de la nécessité de se conformer au droit tient justement au fait que le droit restreint la jouissance de l'œuvre : on rend illicite, dans un premier temps, l'usage de l'œuvre, puis, dans un second temps, on admet des exceptions à cette restriction drastique¹¹. Le projet d'une licence libre, s'il veut être conforme au droit et donc posséder une

¹¹Voir chapitre 3 : *L'Auteur tout-puissant*.

quelconque valeur juridique, doit composer avec cette restriction première. Comment parvenir à lever tout ou partie de ces restrictions sans contredire le droit ?

2° Rappelons encore à quel point le droit dit déjà beaucoup sur l'auteur et l'œuvre. Il accorde à l'auteur un véritable monopole sur ses œuvres, une propriété inaliénable, et ne laisse à l'usager de l'œuvre que des miettes pour ainsi dire : l'autorisation de la jouissance privée de l'œuvre (sous certaines conditions), un droit de citation, de parodie, bref, toutes ces petits arrangements avec le réel qu'un auteur ne saurait de toutes façons empêcher - pas grand-chose en vérité. Le droit dit beaucoup, mais il dit aussi ceci - et le concept juridique d'auteur découvre ici toute sa puissance :

«Art. L. 121-2. *L'auteur a seul le droit de divulguer son œuvre...* » - certaines clauses fixent les conditions de cette divulgation en cas de décès par exemple. C'est là un des aspects cruciaux du droit moral. Et, par conséquent, sur le plan des droits patrimoniaux, peut s'inscrire la clause suivante :

«Art. L. 122-4. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayant droit ou ayant cause est illicite. Il en est de même pour la traduction, l'adaptation ou la transformation, l'arrangement ou la reproduction par un art ou un procédé quelconque.»

C'est parce que l'auteur est pensé comme le propriétaire absolu de son œuvre (ce que certains traduisent en termes patrimoniaux comme : disposant d'un monopole «de droit»), qu'il garde ainsi la maîtrise théoriquement absolue sur la jouissance qu'un autre pourrait tirer de son œuvre.

Mais, de manière paradoxale, ce rattachement radical de l'œuvre à son auteur constitue justement la clé qui va permettre au projet d'une licence libre de s'instaurer au cœur même du droit. Parce que l'auteur tout-puissant peut consentir à l'usage de son œuvre, de la manière qu'il le souhaite, tout à fait librement - sinon cette toute-puissance n'aurait aucun sens !

De ce consentement, le droit ne dit pas grand-chose de plus. L'emploi de ce terme est pourtant assez étonnant : comme le suggère l'étymologie, le consentement est un acte bilatéral - ceux qui consentent, se mettent d'accord, et cela suppose que les deux parties articulent ensemble leurs choix respectifs. D'un autre côté, on ne précise dans l'article 112.4 les modalités de ce consentement : il n'est pas dit par exemple que l'usager de l'œuvre doit formuler une demande expresse de reproduction ou représentation. En théorie, il faudrait imaginer alors que tout utilisateur demande spontanément à l'auteur l'autorisation de copier ou jouer son œuvre. Au fond, l'auteur serait censé répondre à la demande des usagers, favorablement ou non. Mais rien n'empêche qu'il devance la demande des dits usagers. Qu'il n'autorise pas au compte goutte, mais d'emblée, pour l'humanité toute entière. Un consentement suppose deux parties : pourquoi pas l'auteur et l'humanité toute entière ?

C'est justement ce que le projet d'une licence libre propose : un consentement entre l'auteur et l'humanité. C'est ici, à travers ce petit mot «consentement» qu'une licence libre est non seulement pensable mais juridiquement sensée.

3° Tout usage de mon œuvre (exceptés ceux que je ne saurais légalement empêcher) est considéré comme illicite en l'attente de mon consentement ? Fort bien : je décide dès lors de consentir par avance à un usage plus large de mon œuvre, je formule les conditions d'usage que j'autorise et celles que je conditionne à mon consentement ultérieur - c'est là mon droit absolu en tant qu'auteur - et du coup je fais sauter en quelque sorte, partiellement ou en totalité, l'illicéité qui pèse a priori sur l'usage de mon œuvre comme un épée de Damoclès. Le consentement dont parle le droit, c'est ce qui autorise de manière originaire l'idée même d'une licence libre. La toute puissance de l'auteur proclamée par le droit constitue la clé de voûte d'une licence libre conforme au droit. Qu'on tire parti d'une formulation négative - la restriction a priori de l'usage et de la jouissance de l'œuvre - n'y change rien.

Avançons maintenant d'un pas supplémentaire : une «licence» de manière générale est un contrat, qui suppose un accord entre au moins deux parties. Le droit d'auteur prévoit effectivement la possibilité pour l'auteur de fixer l'usage de son œuvre à l'aide d'un contrat. Par exemple, il lui est possible de céder tout ou partie de ses droits de représentation ou de reproduction en échange d'un service qu'on lui rendrait. Ce que précise l'article 122.7 :

«Le droit de représentation et le droit de reproduction sont cessibles à titre gratuit ou à titre onéreux. La cession du droit de représentation n'emporte pas celle du droit de reproduction. La cession du droit de reproduction n'emporte pas celle du droit de représentation.»

Compte tenu de la proclamation initiale du monopole exclusif de l'auteur, il va de soi que tout contrat équivaut à une cession d'une partie des droits attribués à l'auteur. Ce faisant, le producteur ou l'interprète, ne deviennent pas les auteurs de l'œuvre sur laquelle on leur a cédé un certain droit d'exploitation, mais des ayant-droit (ce qui leur permet depuis les récents ajouts concernant les droits voisins de capter une part des revenus relatifs à l'exploitation de l'œuvre). Notez bien qu'il n'est pas ici question de céder la totalité de ses droits d'auteur : cela n'a pas de sens en droit français - l'attribut moral du droit d'auteur est inaliénable, incessible.

En quel sens donc une licence libre peut être qualifiée de contrat ? Parce qu'elle prétend, au nom de l'auteur, céder tout ou partie des droits d'exploitation d'une œuvre à l'humanité toute entière. Ce qui n'est pas tout à fait la même chose que de signer avec le responsable d'une grande maison de disque.

Il est important de comprendre que le droit d'auteur fournit le cadre à l'intérieur duquel peuvent être déterminés aussi bien les licences libres que les contrats d'exploitation commerciale traditionnels. C'est le même cadre, la même grammaire et la même langue. Le droit protège l'auteur et accompagne l'œuvre, donne des armes pour prévenir l'exploitation abusive et injuste qui pourrait être faite des œuvres et des auteurs. Le cadre fixé est donc d'abord restrictif, dans la mesure où le monopole accordé à l'auteur est exclusif. La liberté qui lui est accordé de lever les restrictions portées a priori - et dans son intérêt - à l'usage de son œuvre est également proportionnelle à la puissance de son monopole. Elle s'exprime par son consentement et dans un contrat : une licence libre n'est pas autre chose que cela - si tant est qu'elle ait une pertinence juridique. Un contrat d'exploitation commerciale classique aussi.

La spécificité d'une licence libre attribuée à l'œuvre d'art tient donc, comme on pourrait s'en douter, aux termes de ce contrat formulé entre l'auteur et l'humanité, et notamment à la manière dont ils lèvent tout ou partie des restrictions énoncées a priori par le droit. On devine également qu'il ne saurait être question, même dans le cadre d'une licence libre de toucher à la dimension morale du droit d'auteur, mais seulement aux aspects patrimoniaux de ce droit.

Nous pouvons donc, maintenant que notre cadre de pensée est grossièrement décrit, nous pencher sur les formulations des dites licences libres (ou de ces licences dites libres).

6.3 les crayons, les poèmes, les artistes, les auteurs et l'humanité

«Les CC sont aujourd'hui une trousse d'outils facilitant l'expression de la volonté des ayant-droits. CC ne met pas en avant d'autre objectif que la participation à la recherche d'un nouvel équilibre face à l'extension sans fin du « copyright ». Ces licences sont des instruments, pas une fin. Ne demandons pas aux crayons d'être le poème...»

LUDOVIC PENET, vice-président de l'APRIL¹²

1° Les licences libres disent quelque chose que le droit ne dit pas. Il en va de même de tout contrat d'ailleurs, fut-il commercial. Vous trouverez sans trop de peine quelques exemples de contrats de ce type, en consultant par exemple les fiches de l'IRMA¹³. Je ne prendrais pas la peine ici de les décrire

¹³ *Les Contrats de la musique*, IRMA, 2003.

dans le détail. Notons juste que ces contrats d'exploitation commerciale lient l'auteur ou les ayant droits avec un producteur ou un éditeur ou un distributeur - ceux qu'on appelle les intermédiaires, qui d'ailleurs contractualisent aussi entre eux. Cette relation est équitable dans la mesure où chacune des parties s'en trouve satisfaite - et on sait combien cette équité est sujette à caution, à lire les plaintes de nombreux artistes estimant a posteriori qu'ils ont été lésés dans l'affaire. La difficulté d'estimer l'équité du contrat commercial est relative au fait qu'on ne peut déterminer à l'avance le succès d'une œuvre - même si l'importance des investissements consentis en matière de promotion et la capacité des intermédiaires à s'imposer sur le marché constituent en général des garanties assez fiables dans ce domaine. La prise de risque, certes plus ou moins grande, demeure la règle dans le domaine de l'art. Il n'en va pas ainsi lorsqu'on vend un produit dont on sait pertinemment qu'il répond à un besoin évaluable statistiquement.

Contrairement aux contrats commerciaux, les licences libres ne constituent pas d'emblée un outil destinée à accompagner et favoriser l'insertion d'une œuvre sur le marché. Il est possible qu'avec le temps, la mention d'une licence Creative Commons attachée à l'œuvre, devienne d'une certaine manière un argument jouant en faveur de sa popularité, mais tel n'est pas au départ l'objet du contrat.

Les licences libres prétendent, on l'a dit, contractualiser avec l'humanité toute entière. Elle se disent aussi : «libres» : mais cette question mérite un examen à part, et j'essaierai d'en dire quelques mots dans le chapitre suivant - on laissera ce «libre» de côté donc, pour le moment. Il existe de nombreuses formulations de ces licences : certaines sont tombées en désuétude, telles les licences Open Music, d'autres bénéficient d'une exposition remarquable ; certaines prétendent s'adapter avec souplesse aux désirs des auteurs, telles les licences Creative Commons, d'autres s'appuient sur un background philosophique rigide et constituent un cadre strict et déterminé, telles la licence Art Libre, d'origine française. Vous trouverez sur le site [musique-libre.org](http://www.musique-libre.org) une excellente base de données sur ces différentes licences, et les spécificités de chacune¹⁴.

2° Mais toutes ont au moins une base commune : elles commencent par lever certaines restrictions d'usage et de jouissance fixées a priori par le droit d'auteur. Toutes au moins s'entendent sur deux points : la distribution et la diffusion sont autorisées a priori. C'est là l'objet crucial de toute licence libre. Cet élément résulte d'une lecture littérale de l'article 122-4 du CPI : *«Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayant droit ou ayant cause est illicite. Il en est de même pour la traduction, l'adaptation ou la transformation, l'arrangement ou la reproduction par un art ou un procédé quelconque.»* Par

¹⁴<http://www.musique-libre.org> : consultez notamment leur remarquable tableau comparatif des licences libres.

défaut, tant que l'auteur n'exprime pas son consentement, la représentation et la reproduction de son œuvre sont tout bonnement illicites. Point besoin d'appartenir à une société de droit d'auteur pour interdire a priori l'usage et la jouissance de son œuvre : le droit dit déjà tout à ce sujet - enfin il le dit tant que l'auteur demeure dans son mutisme, ou plutôt tant qu'il se contente de laisser le droit parler en son nom. On imagine souvent que le simple fait de ne pas s'associer à une société de gestion de droit d'auteur suffit à garantir au public un usage moins restrictif de l'œuvre : ce point est tout à fait erroné. Ne rien dire au sujet de ses œuvres, ne pas se prononcer au sujet des modalités de sa dissémination, c'est déjà dire beaucoup : c'est dire tout ce que le droit dit - et ce qu'il dit c'est que l'usage de l'œuvre est a priori illicite - et l'assumer silencieusement en quelque sorte. Le droit d'auteur a donné aux auteurs une toute puissance tout à fait extraordinaire, et, avant tout, le pouvoir de choisir les modalités de la dissémination de son œuvre : adhérer à la sacem, choisir une licence libre, voilà deux exemples de l'expression du libre choix de l'auteur, deux décisions qui réalisent sa toute puissance. Mais on serait naïf ou stupide d'imaginer qu'en ne faisant rien, on laisse les choses indécises : le droit parle alors à la place de l'auteur, et se substitue à son mutisme, et en quelque sorte, prend les décisions en son nom. Et cette décision n'est certes pas favorable au libre usage de l'œuvre par l'humanité toute entière ! On entend encore trop souvent des artistes se vanter de ne pas adhérer à la sacem et d'en faire une vertu. Je ne crois pas aux discours vertueux en la matière, et je ne vois pas bien en tous cas ce que ça change pour l'humanité, le simple fait de ne pas adhérer à une société de gestion de droit d'auteur. Plutôt que de s'abandonner à un manichéisme béat, on ferait mieux de réfléchir un peu.

La licence libre constitue donc un outil, un instrument, par lequel l'auteur peut exprimer ce à quoi il consent pour l'humanité toute entière. L'auteur qui propose son œuvre sous licence libre consent donc à l'usage et la jouissance au-delà des exceptions qu'indiquent le droit (telles qu'elles sont énoncées dans l'article 122.5). L'usager est donc autorisé a priori à jouir de l'œuvre, à la copier, à la représenter (par exemple la diffuser dans ce cadre d'un programme radiophonique, ou de l'interpréter lors d'un concert), à la diffuser (par exemple sur internet). Autrement dit, on prend ici le contre-pied de l'esprit restrictif a priori qui marque le droit d'auteur, pour adopter un point de vue permissif a priori. C'est là l'expression de la volonté de l'auteur, et le droit laisse toute la place - et c'est heureux - à une telle expression.

3° Si les choses en restaient là, si on n'en disait pas plus, alors on pourrait parler d'une inconséquence des auteurs sous licence libre, qui abandonneraient en quelque sorte leur monopole au profit de l'humanité, mais aussi à ceux qui, au sein de l'humanité, pourraient souhaiter faire commerce d'une telle œuvre sans se préoccuper outre mesure de l'intérêt de son auteur. Ce serait là revenir à une situation antérieure à la promulgation du droit d'auteur. C'est la raison pour laquelle chaque licence libre est accompagnée

de clauses, ou d'exceptions, lesquelles restreignent à leur tour les libertés d'usage accordées initialement. On commence donc par lever les restrictions énoncées par le droit, afin de «libérer» l'œuvre, puis on restreint à nouveau l'usage, afin d'éviter que l'auteur soit lésé.

Examinons quelques une de ces restrictions, ou exceptions, au moins les plus importantes, celles qui révèlent les préoccupations des auteurs de ces licences. Je vais m'appuyer pour cette brève analyse sur les clauses énoncées par le jeu de licence Creative Commons, en raison de leur popularité, de leur précision en la matière et surtout du fait qu'elles sont maintenant rendues conformes au droit français grâce au travail de Mélanie de Roisnay et du CERSA¹⁵.

Chacune des clauses présentées par les licences Creative Commons le sont à titre de propositions pour l'auteur, lequel se prononce ou non en leur faveur. Le principe : "Share what you want, keep what you want" est à prendre au sens littéral, pour autant qu'on puisse user du vocabulaire du don et de l'échange pour des œuvres immatérielles. Les clauses qui viennent préciser les conditions sous lesquelles l'œuvre est mise à disposition ne sont en aucun cas des interdictions. Quand l'auteur précise que la régulation de son œuvre est limitée par la clause «non-commercial», il n'interdit pas pour autant tout usage commercial de cette œuvre : il signifie simplement par là que cet usage n'est pas permis sans son consentement expresse. Il en va ainsi de chaque clause énoncée par les licences Creative Commons, il ne s'agit pas d'interdire, mais de réserver l'usage à la condition d'un consentement expresse de l'auteur.

3.1. La clause de «paternité», spécifique aux licences Creative Commons, a posé certains problèmes aux adaptateurs de la licence Creative Commons pour le droit français : il paraît effectivement absurde dans le cadre du droit d'auteur de présenter comme une clause le fait d'assumer ou non la paternité de son œuvre. L'affirmation du lien entre l'auteur et son œuvre est la clé de voûte du droit français, et ça n'aurait aucun sens d'abandonner sa paternité. L'affirmation de cette paternité irréversible est le fondement des prérogatives de l'auteur sur son œuvre. En cédant cette paternité, pour autant que cela ait un sens, on céderait du même coup la totalité de ses droits. La clause «non-attribution» a d'ailleurs été abandonnée dans la version 2.0. par les adaptateurs de la licence Creative Commons au droit français.

Il s'agit là de transmettre avec l'œuvre le nom de l'auteur. Il serait intéressant d'ailleurs de s'interroger sur la manière dont les artistes jouent avec leurs noms d'auteur. Qu'on choisisse son prénom ou son nom de famille, qu'on préfère un pseudonyme, qu'on tende à l'anonymat, qu'on multiplie les identités au fur et à mesure de la divulgation de ses œuvres¹⁶, il y a là un enjeu qui dépasse largement le cadre du droit d'attribution, qui fait parfois

¹⁵<http://www.cersa.org/>

¹⁶Songeons par exemple à Fernando Pessoa ou plus près de nous à Will Oldham.

signe vers des structures psychiques complexes. Et si nous laissons résonner, en dépit du droit, ce que le mot « paternité » pourrait vouloir dire, on pourrait se permettre des analyses sans doute assez passionnantes sur ce que c'est qu'être auteur, au sens d'assumer la paternité, et plus précisément « le nom du père ». Derrière la clause de paternité, derrière chaque clause des contrats Creative Commons, se dessine une problématique plus vaste qui touche à la manière dont un auteur entend assumer la paternité de ses œuvres.

3.2. On gardera cette perspective à l'esprit en examinant rapidement les fameuses clauses relatives aux œuvres dérivées. La préoccupation des auteurs des licences libres pour les œuvres dérivées, c'est-à-dire les œuvres dont la réalisation emprunte quelque chose à une œuvre antérieure (qui fait office d'« origine ») est symptomatique du contexte dans lequel ont été pensées ces licences. Le modèle du travail de création informatique, qui a fourni le cadre intellectuel des licences libres appliquées aux œuvres d'art, repose tout entier sur la considération des bienfaits de l'œuvre dérivée : toute application peut être pensée comme un dérivé d'une application antérieure. Et les problématiques propres à certaines musiques fondées notamment sur l'usage de samples, ou le développement récent de la pratique du remix, ont incité les rédacteurs des licences à mettre l'accent sur cette question. Consentir a priori à la production d'œuvres dérivées, ou ne pas y consentir, c'est là un enjeu crucial, et qui prend en compte des aspects de la création artistique (pas seulement musicale) que le droit d'auteur, dans sa formulation actuelle, peine à concevoir. La clause relative aux œuvres dérivées se décline, dans les licences Creative Commons, sous trois modalités : ou bien l'auteur n'autorise pas a priori les « derivative works », ou bien il les autorise mais à la condition que ces œuvres dérivées soient présentées avec la même licence que celle qui accompagne l'œuvre originale (l'œuvre dérivée hérite donc des droits et restrictions appartenant à l'œuvre originale : c'est ce qu'on appelle la clause : « share alike » ou « partage à l'identique »), ou bien il les autorise sans condition particulière. J'ai déjà évoqué le background philosophique qui sous-tend la formulation de ces clauses, l'idée selon laquelle toute création pourrait se résoudre en « création collective ». C'est là une position dont j'ai tenté de souligner le caractère arbitraire et discutable : la clause « non-dérivée », proposée par les Creative Commons, traduit justement ceci : toute œuvre ne constitue pas un remix d'une œuvre antérieure. Du moins ne se laisse-t-elle pas réduire à ce dont elle s'inspire¹⁷. Certains, dans les milieux où se débattent les licences libres, considèrent que l'adoption d'une telle clause « non-dérivée » entraîne la nullité du caractère « libre » de la licence : c'est là faire preuve d'une étroitesse de vue - ce qui vaut pour certaines créations, lesquelles ne prétendent effectivement que modifier des œuvres existantes, ne vaut pas pour d'autres - par exemple la chanson. Je peux, en tant que song-

¹⁷Entendez par ce mot : « s'inspirer », ce que vous voudrez - remplacez-le par « tradition » si cela vous convient mieux.

writer, m'inscrire dans une tradition dont les représentants notables seraient Nick Drake, Jackson C. Franck ou Léonard Cohen, pour autant, mes propres compositions, mes propres textes, ne constituent en rien une modification de leurs œuvres. Ce que j'apporte à mon tour et qui fait non seulement la singularité de mon œuvre, mais aussi plus fondamentalement ce par quoi elle mérite son «titre», ce que j'apporte donc n'est pas réductible à ce qui fut dit ou chanté avant moi - ou alors il s'agit d'un plagiat.

Je me prendrais donc moi-même comme exemple : j'ai publié un album de musique instrumentale largement fondé sur l'usage de samples - pour cette raison j'ai souhaité diffuser cette musique sous une licence Creative Commons autorisant explicitement les travaux dérivés sans qu'il soit besoin d'obtenir mon consentement (sous réserve que l'œuvre dérivée soit publiée à son tour sous la même licence). Je l'ai souhaité dans la mesure où j'ai moi-même copié, collé, modifié des œuvres préexistantes, et que l'œuvre résultant de ce travail me semblait vouée à être copiée, collée et modifiée à son tour. Je l'ai souhaité parce qu'en tant qu'auteur, je ne tenais pas spécialement à préserver l'intégrité de l'œuvre, n'y ayant pas mis grand-chose de personnel - dès lors je peux abandonner mes prérogatives en ce domaine (au moins «symboliquement»). Mais j'ai aussi écrit et diffusé bon nombre de chansons à texte comme on dit (dans la tradition du songwriting américain), lesquelles sont placées sous une licence libre qui, par contre, n'autorise pas la diffusion d'œuvres dérivées sans mon consentement préalable. Ne pas autoriser n'est pas interdire, soyez-en bien conscients. Dans une mise au point publiée sur le site du CERSA, Mélanie Dulong de Rosnay le rappelle clairement : «L'option "Pas de modification" ne consiste en aucun cas à interdire toute création d'œuvres dérivées ou composites, mais à ne pas autoriser à l'avance les modifications.». J'ai souhaité apporter cette restriction parce qu'il existe un risque à mon sens que certaines paroles de cette chanson soient détournées d'une manière qui me serait insupportable. Une des chansons raconte une histoire dont le matériau est tissé d'événements souffrants de ma propre existence, et se conclut par le petit refrain suivant : «Girl's asses will never let you fall, but girl's asses will never save your soul ». Ces mots ne sont pas là par hasard, et même s'ils «sonnent» bien, le fait est qu'ils prennent un sens et une saveur particulières dans le contexte de l'histoire que je raconte, et qu'en dehors de ce contexte, on pourrait bien leur faire dire n'importe quoi, en tous cas bien autre chose que ce que j'ai essayé de dire à travers eux. C'est là reconnaître la nature même du langage, et de la circulation des mots, laquelle repose toujours sur un malentendu comme dit l'autre. N'empêche : le droit d'auteur me permet d'assumer la paternité de ces mots-là, ainsi agencés, du message qu'ils sont censés divulguer (aussi obscur soit-il, à commencer sans doute pour moi-même), de la mélodie qui les chante. Et je n'éprouve aucun complexe à me saisir de ce droit là. Parce que j'ai mis beaucoup de ma propre expérience là-dedans, et que ces mots doivent moins aux artistes qui m'ont précédé qu'aux conversations de café ou aux

promenades méditatives dans la campagne. Pour tout vous dire, si je devais indiquer la source de ces mots là, j'exprimerai ma dette à certains piliers de comptoir dont je tairais le nom, aux arbres et aux oiseaux, lesquels n'ont pas de noms, et à certaines étudiantes -et j' en tairais le nom - dont j'ai naguère partagé le lit. Ces mots là ne sont pas tirés d'une collaboration artistique, aussi symbolique fut-elle, mais nourris de l'existence elle-même, «inspirés» si vous voulez, inscrits dans une certaine tradition, une certaine culture, une certaine langue, mais irréductibles à cette tradition, cette culture ou cette langue. Ou alors il n'existe plus de poésie du tout ! Ce serait comme si l'on concluait, du fait que l' Oulipo a contribué à révéler une certaine nature ludique du langage, que toute œuvre poétique pouvait être éludicée comme un simple jeu de langage (un vaste calembour). Que ce à quoi jouaient les membres de l' Oulipo (lesquels furent ou sont aussi souvent de très grands poètes) décrivait l' alpha et l' omega de la création poétique.

Je ne pousserais pas plus loin ces questions -et n'aborderait pas la question du sens, mais vous avez senti qu'elle se posait là -, parce que ça nous mènerait trop loin. Pour en revenir à des applications très concrètes de ce que j'essaie de dire, il va de soi que je n'autorise pas a priori qu'on diffuse un remix de ma chanson «girl's asses». Je ne suis pas en droit de l'interdire a priori, mais je suis en droit de réclamer qu'on me demande mon avis avant toute diffusion d'un remix ou d' œuvre dérivée réalisée à partir de cette chanson. J'assume ce droit non pas en raison de craintes économiques, pas plus qu' au nom de je ne sais quel «respect de l'intégrité de l' œuvre»¹⁸, mais pour des raisons il faut bien l'avouer sentimentales. Cette décision m'empêcherait d'adopter par exemple la licence Art Libre, laquelle repose entièrement sur l'idée de modification libre des œuvres - dans le but d' encourager la création¹⁹.

3.3. J'ai déjà évoqué l'autre clause fondamentale des contrats Creative Commons, dite «commerciale» ou «non-commerciale» ce qui signifie dans ce dernier cas que l'utilisateur n'a pas «le droit d'utiliser cette création à des fins commerciales». Là encore, cette idée hérite directement des pratiques ayant cours dans la création informatique. Je n'y reviens pas. Elle pose cependant plusieurs problèmes : qu'est-ce qu' une utilisation «commerciale»? A partir de quand considère-t-on que l' œuvre est utilisée à des fins commerciales ?

Voici ce que dit l'alinéa c de l'article 4 (restrictions) de la licence Creative Commons by-nc-nd 2.0 à ce sujet : «*L' Acceptant ne peut exercer aucun des*

¹⁸La question de l'intégrité de l' œuvre, ou de l'intégrité en général d'une chose immatérielle, me semble tout à fait problématique. Ne signifie-t-on pas ainsi qu'on est attaché au lien qui demeure entre l'auteur et son œuvre? L'intégrité de l' œuvre est-elle envisageable autrement que comme une réponse à l'angoisse de l'auteur concernant sa propre intégrité? L'angoisse d'un sujet qui pourrait se perdre dans la divulgation d'une œuvre ?

¹⁹La licence Art Libre est du point de vue idéologique très marquée par les licences libres informatiques.

droits conférés par l'article 3 avec l'intention ou l'objectif d'obtenir un profit commercial ou une compensation financière personnelle. L'échange de l'œuvre avec d'autres œuvres protégées par le droit de la propriété littéraire et artistique par le partage électronique de fichiers, ou par tout autre moyen, n'est pas considéré comme un échange avec l'intention ou l'objectif d'un profit commercial ou d'une compensation financière personnelle, dans la mesure où aucun paiement ou compensation financière n'intervient en relation avec l'échange d'œuvres protégées.» Dans le cadre d'une licence qui n'autorise pas a priori un usage de l'œuvre à des fins commerciales, la licence CC fait donc une exception : l'échange de fichiers numériques par exemple, s'il n'entraîne aucune transaction financière, n'est pas tenu pour une utilisation commerciale. En l'état actuel des choses, on autorise donc le P2P comme on dit. Mais une ambiguïté demeure : considérera-t-on la diffusion radiophonique comme un usage relevant de finalités commerciales ? Devrait-on distinguer ici les radios associatives des radios privées ? Et qu'en est-il des diffusions de l'œuvre dans un lieu de commerce ? Un bar, un salon de coiffure, la salle d'attente d'un cabinet médical ? On trouvera ainsi des centaines de situations où l'usage de la musique pourrait contribuer au bon fonctionnement d'une activité commerciale. Les Sociétés de Gestion Collective des droits d'auteur sont très claires à ce sujet : toute diffusion exceptées «*les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille* (art.122.5 du CPI)» d'une œuvre inscrite à leur répertoire entraîne le paiement d'une somme correspondant aux droits de l'auteur. Les licences Creative Commons «non-commerciales» ne nous disent rien de précis sur ce point, nous laissent dans le flou concernant ce qu'il est pertinent de considérer comme «finalité commerciale» ou non. Quoi qu'il en soit, quand bien même on adopterait une interprétation aussi radicale que celle que font les membres de la Sacem de cette fameuse «finalité commerciale», on serait bien en peine de contrôler le respect d'une telle clause. C'est justement la raison pour laquelle la Sacem existe. Car il est peu probable que tous les utilisateurs «commerciaux» pris dans ce sens là prennent la peine d'obtenir votre consentement avant de diffuser votre œuvre.

En pratique, la plupart des utilisateurs des licences libres adoptant la clause «non-commercial» (utilisateurs au nombre desquels je me compte), ne se préoccupent pas vraiment des salons de coiffure, des radios associatives ou des salles d'attentes de médecin. Le fait est que, à l'heure où j'écris ce texte, peu d'œuvres sous licence libre ont connu ce qu'on peut appeler un véritable succès - au sens où l'entend l'industrie du disque -, et que chaque représentation d'une œuvre sous licence libre constitue pour l'auteur un motif de satisfaction : puisqu'elle contribue à faire connaître l'œuvre. Donc il serait peu intéressant du point de vue pragmatique de restreindre la circulation de l'œuvre en se plaignant d'une diffusion radiophonique non consentie. Mais, à supposer que l'œuvre fasse l'objet d'une diffusion sur une chaîne de télévision, à une heure de grande écoute, sous la forme d'une illustration mu-

sicale pour un générique par exemple, on conçoit que le problème ne se pose plus tout à fait dans les mêmes termes. Cette clause «non-commerciale» se traduirait ainsi de manière variable dans la pratique, ce qui risque d' en amoindrir la pertinence juridique.

Notez bien cependant qu' adopter une licence libre qui ne restreigne en rien l'usage à des fins commerciales de l' œuvre équivaut à abandonner cette œuvre au marché et à quiconque désirerait en fabriquer et en vendre des copies, sans qu'il soit nécessaire de requérir le consentement de l'auteur (puisqu' l'auteur y a déjà consenti). «Vous êtes libres d'utiliser cette création à des fins commerciales» dit explicitement la licence Creative Commons by-nd-2.0. La licence Art Libre autorise également la copie, la diffusion etc.. à titre «onéreux ou gratuit», au prétexte d'amplifier ainsi la circulation de l' œuvre et d'empêcher son appropriation exclusive. Il n'existe pas de clause «non-commercial» dans cette licence : du coup rien n'interdit a priori qu'une œuvre sous licence Art Libre serve d'illustration sonore (ou autre) pour un spot publicitaire au profit d'une multinationale - du moment que la dite multinationale respecte les termes exacts de la licence («... joindre aux copies, cette licence à l'identique, ou indiquer précisément où se trouve la licence, indiquer au destinataire le nom de l'auteur des originaux, indiquer au destinataire où il pourra avoir accès aux originaux (originels et/ou conséquents»). Je serais assez curieux de voir quelles seraient les réactions des militants de l' Art libre si un tel cas se produisait !

4° Les clauses non-derivative et non-commerciale apportent donc des restrictions décisives à l'article 3 (qui constitue le socle de toutes les licences Creative Commons) :

« ... l' Offrant accorde à l' Acceptant l'autorisation mondiale d'exercer à titre gratuit et non exclusif les droits suivants : 1. reproduire l'œuvre, incorporer l'œuvre dans une ou plusieurs œuvres dites Collectives et reproduire l'œuvre telle qu' incorporée dans lesdites œuvres dites Collectives ; 2. distribuer des exemplaires ou enregistrements, présenter, représenter ou communiquer l'œuvre au public par tout procédé technique, y compris incorporée dans des œuvres Collectives...»

Le jeu des autorisations et des restrictions devient tout de même extrêmement complexe. Pour résumer on pourrait décrire ce jeu de la manière suivante : le droit d'auteur - sur lequel s'appuie la licence CC - restreint l'usage de l' œuvre (art. 122.4), et rend illicite l'usage de l' œuvre sans le consentement de l'auteur à l'exception des cas prévus dans l'article 122.5. La licence libre utilise le consentement de l'auteur pour lever ces restrictions (article 3 des CC), puis, dans un second mouvement, apporte à son tour certaines restrictions (article 4), au choix de l'auteur.

Ce jeu est bien subtil, et a plongé plusieurs des artistes à qui j'ai tenté d'expliquer cela dans une légitime perplexité. Certains aiment présenter les

licences libres comme des instruments visant à subvertir le droit d'auteur traditionnel. Ce n'est pas tout à fait faux, mais un peu exagéré : disons que les licences libres se glissent en quelque sorte par ruse entre les lignes des articles 122.4 et 122.5 du Code de la Propriété littéraire et artistique, s'appuyant sur la lettre de la loi (le «consentement»), pour en modifier l'esprit : quand le droit restreint a priori, la licence libre autorise a priori. Les restrictions éventuelles qui suivent cette autorisation a priori répondent avant tout à des soucis pragmatiques (par exemple : « je ne souhaite pas que quelqu'un d'autre que moi tire un profit financier de l'exploitation de mon œuvre, au prétexte qu'elle serait librement reproductible et diffusable. Ce genre d'exploitation demeure donc conditionné par mon consentement. »). On restreint, on autorise, on restreint à nouveau..

Évidemment, ce mouvement complexe est engendré par l'exigence de conformité au droit. Mais imaginez que les choses soient différentes dès le départ. Imaginez que le droit d'auteur commence par ces quelques mots : «art L. 111.1 : *«L'humanité jouit sur toute œuvre de l'esprit, du seul fait de sa création, d'un droit d'usage absolu, etc... »*. Et qu'ensuite seulement des articles supplémentaires viennent restreindre cet usage absolu a priori. C'est une vision de cette sorte qui inspire aujourd'hui nombre de défenseurs des licences libres, et on doit admettre, à relire les débats suscités au cours des siècles derniers par la question de l'auteur, que cette idée n'est pas neuve. Je vous laisse méditer à ce sujet. Mais gardez à l'esprit que les licences libres, telle qu'elles sont formulées aujourd'hui n'ont de sens que dans leur conformité au droit - chaque licence revendique d'ailleurs explicitement cet attachement au droit d'auteur. Les débats autour de la question des licences libres traduisent d'ailleurs souvent cette tension entre d'une part la nécessité de la conformité au droit - sans laquelle il n'est pas de pertinence juridique envisageable -, et d'autre part le désir de repenser le droit lui-même. La vision qui sous-tend certaines interprétations des licences libres conduit à élaborer des formulations tout à fait contraires à celles du droit : au lieu d'une restriction a priori de la circulation des œuvres - au nom de la protection de l'auteur -, on rêve d'une autorisation de l'usage a priori - quitte à apporter des restrictions après coup. Mais ce serait là défaire le monopole de l'auteur sur ses créations, et donc ruiner les fondations mêmes du droit d'auteur. Et quand bien même on serait prêt à assumer ce risque, au moins théoriquement, comment imaginer qu'un tel projet puisse être pris au sérieux par le législateur, à l'heure où les textes régissant le droit de la propriété intellectuelle évoluent vers une interprétation de plus en plus restrictive, et quand les enjeux financiers liés à l'exploitation de l'immatériel vont croissants ?

6.4 Libérez les œuvres de la tyrannie des auteurs !

«Ici j'ai tendance à me battre contre des moulins parce que je ne peux pas encore dire ce qu'au fond je veux dire.» Ludwig Wittgenstein, 19 mars 1951

Nous évoquons depuis tout à l'heure les licences «libres». J'ai essayé de donner quelques indications sur ce que veut dire ce terme licence, où plutôt à quelles exigences il renvoie : et nous avons vu que se posait ici le problème de la conformité au droit. Mais il y a ce mot «libre», très embarrassant à vrai dire, et sur lequel nous devons réfléchir maintenant. Je voudrais d'abord vous rappeler, juste à titre d'écho - mais un écho «trompeur» évidemment, la petite citation de Monsieur Bernard Miyet avec laquelle j'ai ouvert cet exposé : «La liberté de l'internaute, celle de choisir sa musique, c'est aussi la liberté du créateur. Voilà un enjeu culturel et sociétal majeur.» Je vous ai déjà dit que cela n'avait probablement aucun sens, excepté peut-être sous la plume de son auteur, et encore, je n'en suis pas certain : ce qui est certain par contre c'est la répétition du mot «libre», quoique ça signifie et quoique ça veuille signifier, n'est pas sans effet sur le lecteur ou sur la personne à qui il s'adresse. À écouter le maelström de discours qui circulent depuis quelques années sur la place publique et dans les conversations, il semblerait bien que la liberté soit devenue un enjeu tout à fait crucial de notre temps : la liberté de l'artiste, des créateurs, des auteurs, des mélomanes, des consommateurs, des œuvres ... Une oreille un peu plus critique repérerait peut-être aussi, à travers les innombrables récurrences de ce mot, la faiblesse des argumentations ou la vacuité des discours. Parce que ce mot «libre» - tout comme le mot «artiste» dont j'ai dit quelque chose dans un autre chapitre²⁰ - dit beaucoup plus que ce qu'on veut bien lui faire dire, ou, si vous préférez, l'effet qu'il produit déborde toujours le sens sous lequel on voudrait l'inscrire. Et tout comme le mot artiste, c'est un mot qu'on revendique : ce qui culmine dans l'expression : «artiste libre», dont certains n'hésitent pas à se réclamer.

Mais que signifie alors une licence «libre»? En quoi est-elle libre? On sait d'abord qu'il existe là une ambiguïté extrême, due au fait que le mot libre est aussi une des traductions du mot anglais «free». La free software foundation, qui a créé la fameuse licence GNU pour les créations logicielles, se préoccupe des logiciels «libres», «free», mais on doit préciser, et c'est plus facile de la faire en français, que ce n'est pas parce qu'un logiciel est «libre», qu'il est «gratuit».

Essayons pour y voir plus clair d'adopter une définition minimale de ce que c'est que «libre». On pourrait admettre que le concept de liberté signifie quelque chose comme : «l'absence d'empêchement»²¹. Si je ne suis

²⁰Voir chapitre 2 : *L'Artiste et l'auteur*.

²¹« Parmi les choses, les unes dépendent de nous, les autres n'en dépendent pas. Celles qui dépendent de nous, ce sont l'opinion, la tendance, le désir, l'aversion : en un mot

pas empêché de faire telle ou telle action, alors je peux dans un sens dire que je suis libre de le faire. Si je ne suis pas empêché de copier, reproduire, diffuser une œuvre, alors je suis «libre d'agir ainsi», etc... Une licence libre transmettrait donc une peu de liberté à l'utilisateur de l'œuvre en ce sens là. Si l'on suit cette manière de penser assez «littérale», alors il n'y a pas de «liberté» en soi, mais la liberté se mesure à un empêchement possible. Se contenter de dire d'une œuvre qu'elle est «libre» ne signifie rien : il faut immédiatement préciser en quel sens elle l'est.

On libère l'utilisateur de certaines contraintes : voilà en quel sens la licence libère l'usage de l'œuvre. D'où l'idée que cette œuvre circule avec plus de facilité, moins d'empêchement – parce qu'on n'est pas obligé de requérir le consentement de l'auteur pour en faire une copie par exemple, et qu'on est autorisé à diffuser cette copie au delà du cadre strictement privé.

Est-ce que libérer une œuvre de ses chaînes, c'est-à-dire des restrictions que le droit d'auteur fait peser a priori sur son usage et sa jouissance, fait de l'auteur de cette œuvre un artiste libre ? Et peut-on parler pour autant d'un art libre ? Ces questions peuvent paraître étranges – et pourtant il existe des mouvements artistiques qui se prétendent «libres». «Avec cette Licence Art Libre, l'autorisation est donnée de copier, de diffuser et de transformer librement les œuvres dans le respect des droits de l'auteur.» On voit bien ici que la liberté selon les auteurs de la licence Art Libre et selon Bernard Miyet n'a pas le même sens. C'est bien le même mot, mais, pour autant que ça veuille dire quelque chose, ça ne veut pas dire la même chose.

Il y a, me semble-t-il, un pas entre qualifier un contrat ou une licence sous le mot «libre» - relativement à ce que dit le droit -, et prétendre un art «libre» ou un créateur «libre». Une licence ou un contrat qui sont un certain type de relation n'ont pas forcément d'effet sur la nature de l'œuvre ou l'être du créateur. La relation d'amour libre au sein d'un couple ne rend pas forcément chacun des partenaires «libre», et je doute qu'un enfant né de l'amour libre soit plus libre qu'un autre. Le mot «libre» s'applique en quelque sorte par contagion de la relation aux termes de la relation, et ce faisant perd sa signification (entendue comme référence au juridique) tout

tout ce qui est notre œuvre. Celles qui ne dépendent pas de nous, ce sont le corps, les biens, la réputation, les dignités : en un mot tout ce qui n'est pas notre œuvre. Les choses qui dépendent de nous sont par nature libres ; nul ne peut les empêcher, rien ne peut les entraver ; mais celles qui ne dépendent pas de nous sont impuissantes, esclaves, sujettes à empêchement, étrangères à nous. Souviens-toi donc que, si tu crois libres ces choses qui, de par leur nature, sont serviles, et propres à toi celles qui sont étrangères, tu seras entravé, affligé, troublé, tu accuseras dieux et hommes. Mais si tu crois tien cela seul qui est tien, et étranger ce qui en effet t'est étranger, nul ne le forcera jamais à faire une chose, nul ne t'en empêchera ; tu ne te plaindras de personne, tu n'accuseras personne ; tu ne feras pas involontairement une seule action ; personne ne te nuira, et d'ennemi, tu n'en auras point, car tu ne souffriras rien de nuisible. » Epictète. J'aime assez cette définition «minimaliste» de ce que nous pouvons appeler une chose «libre». Il demeure toutefois discutabile de transporter ce mot «libre» dans la pensée hellénistique, et même dans la pensée antique.

en produisant son petit effet.

Il n' en reste pas moins vrai, cela dit, que l'artiste se prête bien à incarner un certain phantasme de la liberté. Sur l'art pèse toujours le soupçon de la soumission et de l'aliénation, et s' il pèse, ce soupçon, c'est justement parce qu'on attend de l'artiste qu'il soit libre, c'est-à-dire qu'il donne du sens, par sa manière d'être, à ce mot «libre». L'artiste est l'un des symboles par lesquelles le mot libre acquière une signification.

Tout un monde de significations gravite autour de l'artiste, c'est là sa richesse symbolique : il est l'autre, celui qui ne fait pas comme tout le monde ; il est le singulier, celui qui ne saurait être pris dans la masse (et par suite il y aurait tout lieu de soupçonner les écoles d'art, et les institutions d'artistes) ; il est celui qui sacrifie son intérêt au profit de son activité créatrice – il est désintéressé, au sens où les symboles sociaux (famille, travail, patrie), ne prennent pas chez lui : il sublime dans l'art avant tout, et pas dans le travail, qui l'aliène.

On pourrait continuer ainsi à développer les figures phantasmiques de l'artiste... On sent bien comment à cet artiste imaginaire s' accolent des figures de la liberté, un idéal du moi. Et, bien sur, c'est là que commence notre problème :

« Tout artiste est partagé en lui-même, est déchiré par une contradiction essentielle : d'un côté ses œuvres sont l'unique manifestation licite de sa créativité, de l'autre elles lui apparaissent, précisément par leur statut d' œuvres d'art (de paroles, actions ou objets séparés), risiblement inadéquates à son engagement vital et aux résultats qu'il attend d'elle. »²²

Ce beau texte de Mario Pernola est tiré de son analyse des aspirations libertaires et de l'échec du mouvement dada. J'en retiendrais surtout ici ce qui nous intéresse : l'art lui-même, considéré du point de vue des œuvres divulguées, propres à l'échange, constitue la source de l'aliénation de l'artiste. L' œuvre, captée par le marché ou les institutions, devient source de profit pour l'artiste (profit réel ou symbolique) et, par suite, il est piégé. Il est piégé au niveau de l'idéal – si tant est que cet idéal fonctionne dans sa représentation de lui-même ²³.

Cette contradiction permet de comprendre pourquoi, dans une certaine mesure, certains artistes seraient tentés de « briser le renvoi entre l'auteur et l' œuvre »²⁴. La licence libre ne brise évidemment pas ce renvoi mais je pressens qu' au fond elle tend à quelque chose de ce genre. En brisant par

²²Mario Perniola, *L'Aliénation artistique*, trad. A. Harstein, Bourgois 1977, p. 227.

²³... mais je connais aussi des personnes tout à fait cyniques qui ne se présentent sous le titre d' « artiste » que dans un but marketing, parce que cela fait vendre, et chez qui cet idéal n'opère pas en tant que tel.

²⁴Mario Perniola, *op.cit.*, p. 246.

contre le monopole de l'artiste sur l'œuvre, elle libère l'œuvre de ce que j'appelle « la tyrannie de l'auteur ».

Il y a une certaine forme d'héroïsme dans l'art – je ne dis pas que tous les artistes s'avancent ainsi, mais je crois que tout artiste a senti cela à un moment de sa vie. Une nécessité de persévérer dans le désintéressement, malgré les désavantages que cela entraîne. Allons jusqu'à dire : une tentation sacrificielle.

J'ai insisté tout au long de mon exposé, sur la dimension pragmatique des licences libres : elles n'ont de sens – stricto sensu – que dans le cadre d'un monde régi par le droit d'auteur et le marché. Mais on ne peut passer sous silence le fait qu'elles se situent aussi dans une perspective à l'horizon de laquelle se dessinent des aspirations et des enjeux vitaux. Le succès croissant des licences libres auprès des artistes d'aujourd'hui s'explique probablement par ceci que ces deux dimensions, pragmatique et idéaliste, sont inextricablement mêlées dans les discours et les actes.

Par suite, ce qui n'était au fond qu'un contrat, parmi d'autres contrats, devient le cœur d'un enjeu tout à fait majeur, qui engage le symbole même de ce que c'est qu'un artiste, et ce que c'est que l'art. Et d'un autre côté, le marché raffermit ses positions, incite le politique à remodeler le droit selon ses intérêts, et y parvient en général – on connaît la puissance des lobbys. Un abîme pourrait se creuser entre deux mondes – ô certes, le monde des artistes ayant choisi des licences libres est un tout petit monde, qui ne fait du bruit que pour lui-même, pour le moment. Mais il pourrait aussi ne pas se creuser. Parce qu'il est bien possible finalement que les artistes usent des licences libres de manière purement pragmatique, comme d'un contrat – ce qu'elles sont -, en mettant entre parenthèse l'aspiration idéaliste qui s'y exprime, et les contradictions liées à la nature même de la création artistique.

Vous trouverez sur les sites mentionnées ci-dessous d'importantes bibliographies consacrées aux problèmes de la propriété intellectuelle à l'ère du numérique :

ARCHIVES DE L'AUTRE MONDE : <http://severino.free.fr/archives/>

FREESCAPE : <http://www.freescape.eu.org/>

Musique-libre.org : <http://www.musique-libre.org/>

Les textes de RAM SAMUDRALA en v.o : <http://www.ram.org/ramblings/>

Le site des ÉDITIONS DE L'ECLAT qui ont publié le recueil de textes "libres enfants du savoir numérique", édités par OLIVIER BLONDEAU et FLORENT LATRIVE : <http://www.lyber-eclat.net/>

Les textes des licences libres auxquelles je fais référence sont :

pour les CREATIVE COMMONS : <http://creativecommons.org>

pour la LICENCE ART LIBRE : <http://artlibre.org>

Le code de la propriété intellectuelle est publié online par le CELOG, avec l'ajout de près de 1000 décisions jurisprudentielles : <http://www.celog.fr/cpi/>

J'indique juste ici quelques textes qui ont nourri de près ou de loin mes réflexions :

DUBUFFET JEAN, *Asphyxiant Culture*, J.J. Pauvert, 1968.

EDELMAN BERNARD, *La propriété littéraire et artistique*, PUF, 3eme édition, 2000.

EDELMAN BERNARD, *Le Sacre de l'auteur*, Seuil, 2004.

GROS FRÉDÉRIC, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, PUF 1997.

LACAN JACQUES, *Séminaire III* (celui sur les psychoses), Seuil 1981

LATRIVE FLORENT, *Du bon usage de la piraterie*, Exils, 2004.

LATRIVE FLORENT et BLONDEAU OLIVIER (éd.), *Libres enfants du savoir numérique*, Editions de l'Eclat 2000.

LESSIG LAWRENCE, *Free Culture*, The penguin Press, 2004.

LÉVÊQUE FRANÇOIS et MÉNIÈRE YANN, *Économie de la propriété intellectuelle*, La Découverte, Paris 2003.

MENGER P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil 2003

PERNIOLA MARIO, *L'Aliénation artistique*, trad. A. Harstein, Bourgois collection 10/18, 1977.

WITTGENSTEIN LUDWIG, *Über Gewissheit*, Basil Blackwell, 1969.