

Culture et société civile

Comment s'opère l'appropriation de la Culture par l'industrie culturelle?



Culture et société civile

**Comment s'opère l'appropriation de la
Culture par l'industrie culturelle?**

Remerciement

Je tiens à remercier Monsieur Jérémie Sinigaglia, Docteur en sociologie, enseignant chercheur, pour ses précieux conseils et son regard critique.

Introduction 10

I - Rapport entre Art et société civile 12

I - 1 - Historique : la notion d'œuvre d'art 13

I - 2 - 1 - L'Antiquité 13

La différenciation entre Art et artisanat14

I - 1 - 2 - Les Temps Modernes 16

L'affirmation progressive de l'artiste comme génie créateur

I - 1 - 3 -Le XIXème siècle 19

Le « génie » créateur face à la société

I - 2 - Le principe de propriété 21

I - 2 - 1 - De la reconnaissance vers le principe de propriété 21

I - 2 - 2 - La remise en cause du génie créateur 24

I - 2 - 3 - L'art officiel 26

L'utilisation de l'art à des fins de propagande

I - 2 - 3 - a - La religion 27

I - 2 - 3 - b - La politique 29

II - L'évolution de la propriété intellectuelle de l'artiste aux industries culturelles 34

La notion d'œuvre et de création : aspect juridique

II - 1 - « Période « pré-institutionnelle » 37

II - 1 - 1 - De l'Antiquité et du Moyen-Âge 37

II - 1 - 2 - De la Renaissance et du XVIIIème siècle 39

II - 2 - La Période « originelle » 42

II - 2 - 1 - De la Révolution Française à la convention de Berne 42

II - 2 - 2 - La Convention de Berne 45

II - 3 - L'émergence économique du droit d'auteur 46

Premier paradigme

II - 3 - 1 - De 1902 à 1956 46

II - 3 - 2 - 1957 - fin des années 70 48

III - 4 - L'industrie culturelle comme acteur du débat politique 50

Deuxième paradigme

III - Les rapports de forces induits par la culture 59

III - 1 - La Culture comme instrument de l'action politique et sociale

..... 60

III - 1 - 1 - La culture dominante « légitime » 61

Une publicité des élites

III - 1 - 2 - La logique de l'industrie culturelle 67

III - 1 - 3 - La culture comme moteur de l'hégémonie culturelle 69

III - 2 - Les alternatives d'émancipation de la culture 72

Un acte politique : la réappropriation

III - 2 - 1 - des mouvements artistiques 72

III - 2 - 2 - Internet ou la libération de la culture des industries culturelles 76

Mobilisation contre le traité commercial anti contrefaçons (ACTA)

« Une nouvelle donne technologique »

Conclusion 86

Selon la définition que donne l'UNESCO, dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme « l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. »¹ Quant à l'objet d'art, il est « un objet reconnu comme tel par un groupe. »²

L'art serait donc un phénomène social.

Ainsi il semble, dans un souci de compréhension du concept même de culture et à travers « l'objet art », qu'il faille envisager celui-ci sous différents prismes. Nous verrons que l'évolution de la culture ne peut être expliquée qu'en contexte dans une limite espace-temps. L'art n'aurait donc de signification que dans le moment du vécu de la création.

L'art en tant qu'objet social est à la fois un instrument mais également un reflet de la société. Le spectacle, que Guy Debord présente non comme « un ensemble d'images mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images », « se présente à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et

¹ Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982.

² Marcel Mauss, Manuel d'ethnographie, cours professé entre 1926-1939, Payot, Paris, 1947

comme instrument d'unification. En tant que partie de la société, il est expressément le secteur qui concentre tout regard et toute conscience. »³

Il est nécessaire de replacer la culture *in situ* afin de comprendre les enjeux qui se sont joués autour de celle-ci et d'expliquer les rapports existants entre culture et société.

Ainsi ce mémoire tend à démontrer que l'art est un instrument politique au centre des rapports de force au sein de la société et analyser comment s'opère l'appropriation progressive de cet outil par l'industrie culturelle.

Ainsi toujours selon une définition de l'UNESCO on pourrait définir l'industrie culturelle comme « l'ensemble en constante évolution des activités de production et d'échanges culturels soumises aux règles de la marchandisation, où les techniques de production industrielle sont plus ou moins développées, mais où le travail s'organise de plus en plus sur le mode capitaliste d'une double séparation entre le producteur et son produit, entre les tâches de création et d'exécution ».

Ce mémoire propose donc d'envisager l'art à travers différents penseurs de l'art et de la culture, dans un contexte historique mais aussi autour de l'évolution d'un cadre juridique spécifique afin de mettre en avant ce déplacement de valeurs constaté.

Enfin, parallèlement à cela, il est opportun de s'intéresser aux différentes tentatives de réappropriation de cette culture par les artistes eux-mêmes mais également par la société civile en réponse à sa récupération progressive par l'industrie culturelle.

Cette compréhension va nous permettre de mettre au jour comment, au XXème siècle, l'industrie culturelle va peu à peu récupérer la culture à des fins économiques mais aussi comment s'est opérée cette évolution.

³ Guy Debord in *la société du Spectacle*, troisième édition, 1992, collection Folio, éditions Gallimard, Paris

I - Rapport entre l'Art et la société civile

I - 1 - Historique : la notion d'œuvre d'art

« Le but secret de l'histoire, sa motivation profonde, n'est-ce pas l'explication de la contemporanéité ? »⁴

Il s'agit dans un premier temps de retracer l'historique, non pas de l'Art en lui-même - que l'on peut rapprocher des premières illustrations retrouvées de l'homme dès la Préhistoire - mais de s'attarder plus particulièrement à la conception même de celui-ci à travers les siècles afin de comprendre les différents enjeux que nous pouvons observer de nos jours. La construction de l'art résulte de nombreux facteurs convergents : elle n'est pas seulement une histoire de l'art mais issu d'une pluralité de disciplines tant historique et philosophique que sociale ou politique.

L'approche faite est une approche holiste s'inspire de l'Ecole des Annales dont Fernand Braudel est un éminent représentant. Celle-ci s'applique à n'être pas simplement une description chronologique de l'objet à travers le temps mais bien plutôt d'y adjoindre une analyse qui permet d'expliquer l'histoire dans un mouvement plus global.

Ainsi il convient d'expliquer comment l'art et la culture sont tels que nous les connaissons à ce jour avec leurs définitions propres à un moment donné et à un endroit donné. Nous nous bornerons ici à la vision que je dirais « occidentale ».

⁴ Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle Tome 3 : Le Temps du Monde*, Paris, Armand Colin, 1979

I - 1 -1 - L'Antiquité

La différenciation entre art et artisanat

Chez les grecs et notamment pour Aristote (III^{ème} siècles av. J.C.) l'Art serait une production issue de l'étymologie « Poiesis ». Il va différencier *production* de *création* : Il n'y aurait pas l'idée d'une volonté qui serait le principe de l'Art dans la production.

Nous sommes encore loin de l'idée de volonté d'inspiration créatrice qui s'apparenterait à une création divine avec la notion de génie que nous verrons à partir du XVIII^{ème} siècle.

Pour les grecs, l'Art en tant que « Poiesis » est une production au même titre que l'activité de l'artisan qui fabrique un objet.

La production, pour Aristote, va utiliser la technique (« Techné ») que l'on pourrait définir comme un savoir, une connaissance, différente de la vision actuelle où la technique s'apparente à un savoir-faire.

Cette « Techné » caractériserait la production humaine de l'artisan aussi bien que de l'artiste.

Ainsi « L'art relève de la disposition à produire, accompagné de règles, c'est à dire d'un état réfléchi ou raisonné » (Aristote). L'art serait donc une activité non naturelle en vue d'une fin.

Platon (IV^{ème} siècle av. J.C.) avait déjà cette idée : « Quand il y a quoi que ce soit, achèvement du non-être à l'être, toujours la cause de cet acheminement est « Poiesis » » ce qui revient à dire que passer de ce qui existe à l'être est un dévoilement de la vérité.

La production artistique (« Poiesis ») de fait va illustrer la production naturelle d'Aristote.

« Si la maison était une chose engendrée par la nature alors de la même façon elle sera produite comme elle l'est maintenant par l'Art » : si le produit artistique est fait par la nature il serait Art.

Nous ne sommes pas dans la Mimesis (=imitation) des objets naturels mais dans un processus de la nature. Ce n'est donc pas une imitation comme une représentation mais plutôt une imitation comme modélisation des processus c'est à dire que la beauté artistique ne consiste pas dans une belle représentation d'une chose mais elle réside dans l'imitation de la manière de faire de la nature. On peut établir un parallélisme entre production de la nature et l'Art en tant que « Poiesis ».

L'Art en tant que production modélise notre regard et notre vision.

Il va s'opérer un déplacement chez les romains : on va avoir une dissociation entre l'activité artistique et la production technique : une différence va être faite entre *créer* et *faire* ... c'est la vision moderne.

On va progressivement opposer ce que l'on va appeler les arts mécaniques aux arts libéraux ou Beaux-Arts.

La différence entre l'art de fabriquer qui renvoie à la « Poiesis » d'Aristote et la création qui désigne le fait d'une volonté subjective et qui renvoie à ce que l'on appelle la « Praxis ».

Aristote écrivait ainsi : « le genre de la praxis est autre que celui de la production (« Poiesis »), la finalité de la production est autre que le fait de produire, la fin de la praxis elle, ne pourrait être autre : bien agir est en effet une fin en soi ».

La « Praxis » serait différente de l'Art. Elle serait issue d'une idée subjective qui a sa propre fin en soi, une liaison entre Art et artiste. Elle s'opposerait en quelques façons de l'Art, du côté du faire ou du produire, qui aurait trait à la production.

L'œuvre aurait une finalité qui échappe au créateur. En cela il s'oppose à l'idée de Hegel ou de Kant, l'idée de « Poiesis » n'étant pas liée à son auteur.

La Praxis tient donc du domaine politique ou moral : il y a une idée de volonté subjective alors que la « Poiesis » est issue de la nature.

A partir des romains on va scinder la production : d'un côté l'acte de fabriquer qui est un geste technique en particulier chez les artisans et de l'autre la réalisation d'une volonté, d'une force créatrice qui caractériserait l'artiste.

Il y aurait de ce fait une production technique qui nous renvoie à un savoir-faire, à une production seulement « fabricatrice », et l'activité artistique ainsi que la création esthétique qui renvoient, elle, à la volonté et à la force créatrice.

Il va donc s'opérer une différenciation entre l'artiste et l'artisan ou encore l'ingénieur.

I - 1 - 2 - Les Temps Modernes

L'affirmation progressive de l'artiste comme génie créateur

Du Moyen-Age nous pouvons dire que l'art est dominé par l'Eglise. Il n'y a pas eu de changement notable durant cette période malgré le foisonnement sculptural et architectural notamment. Ce qu'il est intéressant de noter c'est l'appartenance de la musique dans l'enseignement scientifique. Cette idée perdurera durant la période

suivante. Prenons par exemple des offrandes musicales de Jean-Sébastien Bach ou ses toccatas et fugues dans lesquelles nous retrouvons une construction mathématique de la musique : la composition des fugues requiert une connaissance élaborée dans la structure même de la forme.

Cette manière d'appréhender la musique sera mise entre parenthèse avec le mouvement *Sturm und drang* à la fin du XVIIIème siècle avec la première école de Vienne (J. Haydn, W.A. Mozart et L. von Beethoven) et de retour au tout début du XXème avec la musique sérielle de la seconde école de Vienne (A. Schönberg, A. Berg, A. Webern) notamment.

Nous passons donc aux temps modernes, une période située, en France, entre la fin du Moyen-Age à la fin du XVème siècle à la Révolution française.

Avec la redécouverte du patrimoine intellectuel et artistique de l'Antiquité l'art va connaître un essor grandissant et par-là même va naître une nouvelle réflexion sur celui-ci mais aussi sur l'artiste qui va peu à peu s'affirmer en tant que tel durant cette période.

Ainsi Montaigne ne parlera plus d'Art mais « d'artialisation »⁵ ou l'Art comme modélisation : notre expérience perceptive et esthétique est « artialisée » c'est à dire modelée par des opérateurs artistiques conscients ou inconscients, par des modèles, par des modélisations esthétiques in situ et in visu.

Il y a donc un *mécanisme artistique* de par notre façon d'appréhender la nature.

Nous voyons ainsi l'esthétique à travers des modèles esthétiques communs d'où l'idée de modélisation.

⁵ M. de Montaigne in *Essais*, III, 5, Paris, Abel Langelier, 1588.

L'idée de génie émerge au XVIIIème siècle. Ce mot vient « d'Ingenium » que l'on pouvait traduire avant 1770, date où va être donné un sens autre au mot, ce qui est technique, ce qui a des règles, ce qui est fabriqué. Il va désigner la liberté et l'indépendance du créateur.

Diderot va écrire dans l'encyclopédie un article sur le Génie : « L'étendu de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le génie »⁶.

Pour Emmanuel Kant « le génie (est un) don naturel, qui donne ses règles à l'Art »⁷.

Ce que nous retrouvons chez eux c'est l'idée que le génie serait un don naturel ou, comme le dirait Max Stirner, « une propriété déterminée »⁸, parlant de « génialité » ... le mot « génie » va se retrouver opposé à son sens premier : le créateur est « à l'intérieur » de son œuvre ; cette notion de « génie » intériorise en quelques sortes le paradigme théologique, cette idée d'un créateur : l'artiste mettrait de sa personne dans son œuvre.

A la même époque apparaît un autre mot qui préfigure et accentue cette notion de « génie » : l'*esthétique*.

Du grec « Aisthesis », il signifie sensation, sensibilité. Nous le retrouvons donc dans les écrits de Baumgarten, un théoricien de l'Art en 1750.

Pour Baumgarten l'esthétique relève du beau artistique, une beauté supérieure à la beauté naturelle. Pour Hegel, cette beauté artistique est la manifestation dans le monde sensible de l'Idée. Nous passons à un autre paradigme de beauté artistique. Conséquence de ce renversement : l'artiste va se régler sur son œuvre, l'œuvre qu'il

⁶ D. Diderot in *Encyclopédie, article Génie*, 1ère édition t. 7, Paris, 1758

⁷ E. Kant in *Critique de la faculté de juger*, 1790, J. Vrin, Paris 1993

⁸ M. Stirner in *L'unique et sa propriété*, deuxième partie Moi, I la propriété, 1844, La Table Ronde, Paris 2000

est en train de faire, de créer. L'artiste ne sait pas où il va : chaque œuvre créée va avoir pour objet sa propre fin : chaque peinture par exemple va avoir pour objet la peinture.

L'artiste va être un génie créateur soumis à une pulsion créatrice qui peut être inconsciente, une volonté propre qui participe à un concept créateur qui ne passe pas par des règles. Il s'affranchit donc définitivement de la pensée grecque et de l'idée de « Poiesis ».

I - 1 - 3 -Le XIXème siècle

Le « génie » créateur face à la société

Cependant si cette pulsion créatrice est inconsciente appartient-elle seulement à l'artiste ? On pourrait envisager l'universalité de l'œuvre par le fait même que l'auteur lui-même créé guidé telle une marionnette par un inconscient qui parle au nom d'un Dieu, d'une société ... et pas seulement de lui-même : c'est que va développer notamment K. Marx et F. Engels parlant d'acquis par l'homme de ce qui l'a créé : la société à laquelle il appartient.

Prenant l'exemple de Raphaël, Marx écrit que « comme tout autre artiste (il) a été conditionné par le progrès techniques de l'art accomplis avant lui, par l'organisation de sa société et la division du travail dans son pays, et finalement par la division du travail dans tous les pays avec lesquels le sien était en rapport. Qu'un individu comme Raphaël puisse développer son talent, cela dépend entièrement de la

demande, laquelle dépend à son tour de la division du travail et des conditions d'éducation des hommes qui en découlent »⁹.

Cette idée sera développée dans la partie suivante en mettant en parallèle la notion Art et le principe de propriété de l'œuvre. En effet le XVIIIème et XIXème voit l'avènement de la culture avec la question de son appartenance.

Ainsi l'évolution du statut de l'Art dans la société et la reconnaissance de son singularisme va poser le problème de la protection des œuvres au titre d'objet produit par un artiste. Cependant la finalité de cette « création » induit également le changement du statut de l'artiste.

⁹ K. Marx in Karl Marx, Texte II, économie, individu et société, la lutte des classe, 1972, *extrait de L'idéologie allemande, 1846*

I - 2 - Le principe de propriété

I - 2 - 1 - De la reconnaissance vers le principe de propriété

Comme nous l'avons vu en première partie, l'artiste, va peu à peu va se revendiquer comme tel par l'affirmation de son individualité dans le sens qu'on lui connaît aujourd'hui.

Ce besoin de reconnaissance peut être perçu comme une affirmation de sa personne et on peut considérer l'œuvre comme appartenant à l'artiste qui l'a produit. Ainsi selon John Locke dans son ouvrage Essai sur entendement humain, l'homme a une « identité personnelle »¹⁰ qu'il définit comme « un être pensant et intelligent, capable de raison et de réflexion, et qui se peut consulter soi-même comme le même, comme une même chose qui pense en différents temps et différents lieux ; ce qu'il fait uniquement par le sentiment qu'il a de ses propres actions, lequel est inséparable de la pensée »¹¹.

Ainsi « l'être raisonnable » est constitué d'une même substance car la *con-science* accompagne toujours la pensée. Il ne fait qu'un avec ses actions issues du soi-même

¹⁰ J. Locke in *Essai sur l'entendement humain*, livre II, chapitre 27, paragraphe 9, 1689, Le livre de Poche ,Paris, 2009

¹¹ idem

car il est le sujet de ses propres actions et ses actions passées ont été faites par le même *soi*, identique à celui qui a fait l'action : il en est donc naturellement à l'origine. Pour John Locke cet être est donc le propriétaire de lui-même et ses actions « de quelque substance qu'elle soit formée en soit spirituelle ou matérielle, simple ou complexe » lui appartiennent ; « quiconque à une *con-science*, un sentiment intérieur de quelques actions présentes et passées, est la même personne à qui les actions appartiennent »¹².

Cette propriété est un droit naturel et est inaliénable : elle est de fait une action, et par extension un objet matériel, qui appartient définitivement à l'auteur car il y inclue ce *soi*, « chose pensante, intérieurement convaincue de ses propres actions »¹³.

Ainsi en extrapolant, l'artiste, en tant que créateur, va être le propriétaire de son œuvre qui lui appartient définitivement quoi qu'il advienne de l'œuvre. En effet elle reste une création de l'artiste qui résulte d'une action consciente de celui-ci. Il peut donc en jouir à son gré.

Cependant il semble également intéressant de voir la propriété comme accomplissement de l'individualité transcendée par le « Moi ». Cette idée développée par Max Stirner dans son ouvrage *L'unique et sa propriété* figure l'anarchisme individualiste : « ...la propriété, c'est tout mon être, c'est ce que je suis moi-même. Je suis libre de ce dont je suis affranchi, je suis propriétaire de ce que j'ai en mon pouvoir, des choses dont je suis maître. Je suis ma propriété en tout temps et en

¹² J. Locke in *Essai sur l'entendement humain*, livre II, chapitre 27, paragraphe 16, 1689, Le livre de Poche, Paris, 2009

¹³ idem

toute circonstance quand je m'entends à me posséder et ne me commets pas aux autres »¹⁴.

Max Stirner réaffirme par-là cette idée de Locke que l'homme est et reste maître et donc propriétaire de lui-même. Cependant il va s'en détacher en posant la propriété comme « créatrice de tout, comme déjà depuis longtemps la génialité qui est constamment originalité est considérée comme créatrice des nouvelles productions de l'histoire du monde ». Cette « génialité » qu'il définit, comme vu précédemment, par « propriété déterminée » semble en quelque sorte rejoindre une idée du divin développée par les romantiques.

Est-il donc affranchi totalement ou déterminée toujours par un inné créateur ?

À cela nous pouvons répondre que Stirner voit dans le « Moi » la seule affirmation d'un matérialisme qui met à bas toute idée d'entité supérieure, excluant tout pour ne faire subsister que soi. Ainsi pour Max Stirner l'homme est propriétaire de tout ce qui est en rapport avec lui-même loin de toute idée d'une prétendue liberté qu'il considère comme « fantôme » que l'on ne peut que désirer et jamais n'atteindre.

Pour Jean-Jacques Rousseau la propriété est un acquis social et non comme la définit John Locke une propriété naturelle acquise du fait même qu'elle appartient à celui qui en est à l'origine.

La seule possession légitime pour Jean-Jacques Rousseau est issue d'un travail personnel, et donc le processus de création est une reconnaissance légitime de la propriété de la pensée ou de l'objet créé en lui-même. Cependant cette idée de propriété dépend de l'approbation acquise par un accord collectif au sein d'une

¹⁴ M. Stirner in *L'unique et sa propriété*, deuxième partie Moi, I la propriété, p. 172, 1844, La Table Ronde, Paris 2000

société donnée. Ainsi l'idée de propriété est tributaire d'un accord commun de répartition de la propriété elle-même.

I - 2 - 2 - La remise en cause du génie créateur

Quelle serait la légitimité d'une personne à revendiquer l'appartenance d'un objet qui n'a de valeur que face à la société à laquelle il appartient ?

Cette société serait de fait la force créatrice de l'œuvre qui n'appartiendrait plus à l'artiste mais serait un don de l'artiste à la société. L'artiste jouerait un rôle de simple interprète des mœurs, des valeurs de celle-ci. On s'éloigne une fois de plus du concept « Aufklärung » d'E. Kant ou F. Hegel selon lesquels la relation entre l'œuvre et l'artiste est de l'ordre du *mystique*, un rapport fusionnel qui lie la production et l'exécutant comme symbole divin d'une création : l'artiste serait l'égal d'un Dieu créateur qui inventerait son œuvre par génie. En disant cela on se place dans une vision idéaliste du monde admettant une supériorité de l'acte de création en tant que processus immatériel de l'Idée.

Cependant comme le souligne Jorge Luis Borgès l'artiste "est incapable de se soustraire à la plus grossière des tentations de l'art, celle de jouer au génie"¹⁵.

Cette idée de génie ne serait qu'un leurre masquant l'humain qui, loin de l'idée d'un dieu créateur, ne serait qu'assujetti à la tentation de paraître tel un génie.

¹⁵ J. L. Borgès in *Fictions*, 1956, Folio, Gallimard, 2006

Dans son ouvrage *Mozart. Sociologie d'un génie*¹⁶, Norbert Elias souligne les rapports existants entre l'artiste et la société de cour. Il va ainsi mettre en évidence les rapports entre Mozart, considéré à son époque comme un « génie » et son commanditaire. Il souligne l'obligation d'allégeance de l'artiste le réduisant à un simple exécutant sommé de répondre aux commandes précises de son mécène. « Les enjeux de ce conflit entre marginaux et établis est l'imposition de normes musicales. »

L'idée même de « génie » est ouvertement remise en cause.

On ne peut considérer un être vivant en dehors du milieu dans lequel il évolue. Il en prend les référents et les intègre à sa personnalité propre en restant cependant dans les grands principes de celle-ci. Le membre d'une société ne serait que le résultat d'un contexte social.

D'autre part un individu au sein d'une société de par son éducation et son expérience vécue aura intégré dès son enfance les principes des rapports de force induits par le monde auquel il appartient par des agents socialisateurs interne telle que la famille par exemple ou externe comme le seront les médias au XXème siècle.

Ainsi en France la fonction de l'école ne serait-il pas un facteur d'intégration mettant en place en parallèle un enracinement dans la république ?

L'école républicaine permet de par son universalité au sein de la société de donner des valeurs communes. Comment dans ce cas-là dissocier l'artiste de la société qui l'a modelé pour en faire ce qu'il est et par là remettre en cause l'idée de création touchant au divin ?

¹⁶ Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie*, Le Seuil, Paris, 1991

Karl Marx et Fredrich Engels : « ... il est clair que la véritable richesse intellectuelle de l'individu dépend entièrement de la richesse de ses rapports réels »¹⁷.

« Les individus ne se créent bien les uns les autres, au physique et au moral, mais qu'ils ne se créent pas, ni dans le non-sens de Saint Bruno, ni dans le sens de l'unique, de l'homme « fait lui-même » »¹⁸.

Ainsi « l'essence de l'homme n'est pas une abstraction inhérente à l'individu isolé. Dans sa réalité, elle est l'ensemble des rapports sociaux »¹⁹.

Le droit d'appartenance reviendrait donc à la communauté qui en tirerait l'usufruit comme patrimoine. L'artiste reste un membre de cette communauté et participe de l'aura collective contrairement aux idées platoniciennes visant à l'exclure de la Cité car considéré comme un mage travaillant de l'illusion (« Mimésis ») mais plutôt l'idée d'un art comme pouvoir d'illustration qui figure le réel connu : la société.

L'art au service du peuple serait un reflet de la société de l'artiste, et une représentation que fait l'artiste d'une réalité qu'il voit à travers l'éducation et l'expérience qu'il a acquise par des agents de socialisation divers dans le cadre de la société sienne.

I - 2 - 3 - L'art officiel

L'utilisation de l'Art à des fins de propagande

L'Art va très vite servir le pouvoir en place ou l'autorité religieuse et permettre une propagande active desservant par là le peuple. Ainsi la réflexion de l'Art comme

¹⁷ K. Marx et F. Engels in *l'Idéologie allemande*, p.56, 1846, éditions sociales, 1970

¹⁸ idem

¹⁹ K. Marx et F. Engels in *Les thèses sur Feuerbach*, VI, 1845

ayant pour définition son inutilité va être employé comme un outil puissant dans une cause.

I - 2 - 3 - a - La religion

La religion va utiliser très tôt l'Art pour qu'il puisse signifier aux croyants et aux autres à convertir son mythe fondateur, ses croyances et en extrapolant la grandeur de la religion.

Comme la tragédie grecque va servir la Cité comme catalyseur en recomposant la réalité dans un même lieu et un même temps, représentant ainsi l'ensemble de la société, la religion va glorifier des événements issus de la croyance afin de convaincre et de prêcher la parole divine à travers l'Art.

L'artiste dans ces conditions, va créer, mais en étant contraint par la religion de représenter celle-ci comme un idéal et va en même temps s'éloigner l'idée d'artiste indépendant et créateur chère aux romantiques.

La religion catholique, par exemple, va ainsi être le mécène de nombreux artistes qui vont se plier aux exigences de cette puissante institution.

D'autre part les artistes vont modeler leur Art pour atteindre un but précis : montrer la religion au peuple. A travers les périodes on va retrouver diverses orientations et notamment au Moyen-Âge puis avec la Contre-réforme à la Renaissance.

Comment figurer au peuple qui ne sait pas forcément lire ou ne comprenant tout simplement pas le latin lors des messes, la sainte parole issue de la Bible ? L'artiste va donc être un illustrateur du sacré en obéissant à différentes règles posées par la religion.

Il est intéressant par exemple au Moyen-Âge d'observer le tympan des églises, véritable illustration de la religion. Ainsi à cette période on va évoquer au peuple des idées de peur face à la religion. Le peuple va craindre un Dieu sévère envers les personnes enfreignant les Lois instituées par la religion : montrant notamment une création de l'époque : le purgatoire.



Tympan de l'Abbaye de Conque (Aveyron)

A l'opposé la Contre-réforme mise en place au XVIème siècle se caractérise par l'idée de plaire et d'attirer les fidèles égarés. Elle va faire appel à de nombreux artistes afin de montrer la gloire de la foi et des croyances catholiques. L'artiste va à nouveau être mis contribution à des fins de « propagande » tendant à mettre en avant la grandeur de l'Eglise.

On est donc dans l'idée développée par Edward Bernays dans son ouvrage *Propaganda, comment manipuler l'opinion en démocratie*, qui est que « pour éveiller l'intérêt du public, elle (la propagande) travaillera principalement sur l'orchestration

d'évènements singuliers et la mise en rapport des valeurs esthétique »²⁰. Le peuple va être victime de cette instrumentalisation de l'Art dont l'artiste, à travers son œuvre, serait un simple maillon véhiculaire de la pensée à prêcher.

Cette illustration religieuse de l'Art l'appréhende comme outil de l'idée, non pas celle de l'artiste mais bien celle d'institutions religieuses afin de montrer au peuple le manichéisme afin de leur faire appréhender le bien et le mal, le bon goût du mauvais ... On retrouve bien là l'idée que l'artiste ne serait qu'un instrument permettant l'illustration de la société dans lequel il est et par laquelle il travaille.

Cependant on peut aussi mettre en avant que dans l'illustration il y a une part de création, même si celle-ci est un reflet d'un monde existant.

I - 2 - 3 - b - La politique

« C'est l'un des droits absolus de l'Etat de présider à la constitution de l'opinion publique ». Pour ce faire Joseph Goebbels, ministre de la propagande du IIIème Reich, va utiliser l'Art à des fins de manipulation des foules : l'art, outil de communication du régime pour asservir le peuple et avoir son soutien ou son respect.

Cet Art se manifeste très tôt : dès l'Antiquité romaine on va ériger de nombreux bâtiments à la gloire d'un empereur. L'édifice qui par excellence traduit le mieux cette utilisation de l'art et qui va être réutilisé par Louis XIV d'ailleurs ou Napoléon Ier et

²⁰ E. Bernays in *Propaganda, comment manipuler l'opinion en démocratie*, pp. 129-130, 1928, Paris, Zones, 2007

IIIème est l'arc de triomphe. En effet il est un objet servant la gloire d'un souverain pour célébrer une victoire, une nation, une puissance ...

Le château de Versailles est une vitrine politique affichant la toute-puissance du Roi Soleil dans toute sa démesure ; il représente la matérialisation du pouvoir de l'autorité. Il offre aux différents émissaires européens l'image de la monarchie absolue et l'aura de la France sur l'Europe à cette époque. On copiera d'ailleurs dans toute l'Europe ce concept politico-architectural.

En ce XVIIIème siècle, l'Art officiel tient son Salon de peinture et sculpture en France dont la première édition date de 1737. Cette institution expose les œuvres agréées par l'Académie des Beaux-Arts ; étaient accueillis, les artistes passés devant un jury qui autorisait ou non le droit d'exposition ... on peut citer en tant qu'artistes dit « académiques » Alexandre Cabanel ou encore William Bouguereau (à noter *La Vierge consolatrice* de 1877 exposé au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg). Ainsi toute une génération de refusés va créer leur propre Salon dit « des refusés ».

Il semble important de souligner, entre parenthèse, la question envisagée d'une certaine opposition entre les artistes académiques et les artistes « refusés ». En effet à travers cette opposition peut être vu la différence faite de conception de ce qu'est un artiste. En effet l'artiste officiel est certes créateur mais il semble légitime de se demander jusqu'où il crée ? En effet il est à la fois contraint par le commanditaire de l'œuvre, la nécessité de l'agrégation à l'Académie et il convient de délimiter la différence entre artiste et artisan. Si on part du principe que l'artiste doit créer quelque chose de nouveau pour être considéré comme tel, que crée l'artiste académique sinon la représentation qu'il fait du monde s'appuyant sur les principes

d'une illustration déjà créé ? ...il se rapprocherait plus de l'artisan que de l'artiste. Dans les deux cas il y a un procédé mis en œuvre à la fin duquel un objet est produit (« Poiesis »). Cependant il semble également vrai que le style connu est une règle, une procédure édictée par avance, voire même une forme préalablement établie, il n'en reste pas moins, pour défendre le statut d'artiste, que malgré les contraintes il n'y a pas l'idée de processus de formation mais plutôt des données de création préétablies qui vont guider l'artiste : il va créer en s'appuyant sur un cahier des charges mais n'en reste pas moins un créateur dans la limite de ce qu'il produit pourrait être la propriété de son mécène quel qu'il soit, plus que de son créateur, ce dernier n'étant que l'outil de création de la pensée de son commanditaire.

Enfin les exemples du XXème siècle d'Etats totalitaires avec en Allemagne l'avènement du IIIème Reich où Adolph Hitler est le « Fürher », l'URSS sous Staline, le « Petit père des peuples », l'Italie fasciste ou encore la Chine du « Grand timonier », Mao Tsetong sont des références de ce qu'Igor Golomstock appelle « l'Art totalitaire » dans son ouvrage du même nom.

L'art va exhiler le peuple, porter en triomphe la Culture allemande du IIIème Reich, glorifier le travailleur, célébrer Benito Mussolini dit « le Duce ». Cet art devient ouvertement un outil essentiel de la propagande.



Le pavillon allemand et soviétique lors de l'exposition universelle de Paris en 1937. En fond la Tour Eiffel.

Les artistes officiels ne sont que des fabricants de l'outil d'une information éminemment politique. Il va toucher tous les domaines : du cinéma avec *Scipion l'Africain* de Carmine Gallon, à la musique de Karl Orff, compositeur officiel du III^{ème} Reich en passant par les Beaux-arts, la statue de *L'ouvrier et la kolkhoziennne* de Véra Mukhina (réalisée pour l'exposition universelle de Paris en 1937 en face du pavillon allemand ... à noter comme nous le verrons dans le volet juridique que la Tour Eiffel, en tant qu'objet issu des « arts appliqués à l'industrie », selon l'appellation de la loi du 11 mars 1902, est un ouvrage d'art destiné à vanter l'industrie française au monde lors de l'exposition parisienne de 1889 : n'est-elle pas aussi un exemple d'art de propagande ?

L'artiste est légitimé en tant qu'outil au service de la classe dirigeante lui permettant de modeler l'image qu'elle renvoie au peuple ou d'affirmer la gloire et la puissance

du peuple dans sa bravoure, dans ses travaux, illusion de l'autorité pour emporter les masses dans une idéologie et promouvoir une culture nouvelle.

Cette culture appartient à la fois à la société mais plus certainement au régime en place : L'Art comme représentation est l'illustration de la société non seulement comme on la voit mais comme on veut qu'on la voit.

La liberté de création est toujours remise en cause, mais que ce soit la religion, un Etat ou une autorité quelconque fût-ce-celle régie par des sentiments...la création semble toujours être guidée par un élément sociétal qui va influencer l'artiste.

Cette question reste ouverte mais ne peut-on pas penser le droit d'auteur comme individualiste et représentation matérielle d'une reconnaissance qui occulte ces agents de socialisation englobés au sein de cette société. Ne faudrait-il pas prendre en compte les éléments gravitant autour de l'artiste pour qu'ils en retirent eux aussi l'usufruit et par-delà l'idée que la société serait propriétaire de la production de ses membres n'excluant cependant pas l'artiste de sa création par une reconnaissance immuable...la question reste ouverte.

Le droit d'auteur, et donc l'appartenance de « l'objet art » à un artiste, a une légitimité qui peut être discutée car en dehors de toute société, l'Art n'a pas l'inspiration ni même le public ... l'Art est l'apanage d'une société donnée et s'insère ainsi dans un paysage global de création collective : loin de l'individu est le membre d'une communauté qui le crée, le façonne et qui lui permet de développer son génie créateur, génie perçu comme une capacité technique à réaliser et poser sa pensée dans un cadre artistique.

II - De l'artiste à l'industrie culturelle

La notion d'œuvre et de création : aspect juridique

L'évolution de la propriété intellectuelle : de l'artiste aux industries culturelles

Une œuvre d'art est le fruit d'un acte de création et à ce titre la société a toujours cherché à statuer sur la propriété effective de l'objet culturel.

En transition, faisant tomber définitivement l'idée de « génie », Pierre Bourdieu va inclure ouvertement la culture dans une logique de champ que l'on peut définir comme un réseau de relations objectives entre différentes positions. « Le producteur de la *valeur de l'œuvre d'art* n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art comme fétiche en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste. Etant donné que l'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement instituée comme œuvre d'art par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétique qui sont nécessaires pour la reconnaître comme telle, la science des œuvres a pour objet non seulement la

production matérielle de l'œuvre mais aussi la production de la valeur de l'œuvre ou, ce qui revient au même, de la croyance dans la valeur de l'œuvre. »²¹

De fait quand nous parlons de culture il faudrait prendre en compte non seulement les producteurs directs que sont les artistes mais également les différents acteurs et les institutions qui rentrent dans le processus de la valorisation de l'œuvre d'art qui définit en lui-même la notion d'œuvre d'art comme telle. Ainsi « les intermédiaires des artistes méritaient bien un intérêt comparable à celui porté à leurs mandants (les artistes). Pour tenter de rassembler des figures aussi diverses que celle du manager, de l'acheteur ou du directeur de casting, on peut dire que l'intermédiaire participe au réseau d'un « monde de l'art » selon l'expression de Becker en intervenant dans la formation d'une relation de travail »²²

Comment la législation va évoluer et statuer sur l'auteur du processus de création et définir ainsi la propriété intellectuelle en conséquence ?

²¹ Pierre Bourdieu in *Les règles de l'art*, Editions du Seuil, 1992, Points, Essais, 1998

²² Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Olivier Roueff (dir.) in *Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art et du commerce*, La Documentation Française, collection « Questions de culture », 2011

II - 1 - Période « pré-institutionnelle »

II - 1 - 1 - De l'Antiquité et du Moyen-Âge

Malgré quelques traces relevées dans la haute Antiquité et notamment dans la Bible, mais aussi plus tard dans le Digeste, recueil méthodique d'extraits des opinions et sentences des juristes romains, réunis sur l'ordre de l'empereur Justinien, il n'existe pas d'idée de propriété intellectuelle. Ainsi, sous la direction de Tribonien, une commission avait rassemblé les écrits des juristes pour en extraire des citations et les classer par matière. Le *Digeste* comprend cinquante livres, eux-mêmes divisés en titres, portant sur l'ensemble du droit privé (personnes, propriétés, obligations, droit successoral), la justice et le droit pénal. Chaque titre traite d'une question précise en juxtaposant des citations, coupées de leur contexte, où sont indiquées les solutions proposées par les juristes, mentionnées avec le nom de l'auteur et la référence de l'ouvrage. Figurent aussi des décisions prises par les empereurs et des extraits de l'édit du préteur urbain »²³.

S'en dégage l'idée d'*usus*, de *fructus* et d'*abusus* ; l'*usus* étant le droit d'utilisation du bien ; le *fructus* celui de percevoir les fruits et les produits (le fruit est un revenu qui se renouvelle et le produit un revenu qui amoindrit la valeur du bien) et l'*abusus*, le droit de disposer de sa propriété.

Et trois caractères aux droits patrimoniaux :

-le caractère exclusif : en principe une chose appartient à un seul propriétaire ;

²³ In *Encyclopedia Universalis*

-le caractère absolu : le propriétaire peut faire ce qu'il veut de la chose ;

-le caractère perpétuel : le droit subsiste autant que la chose.

Et ainsi l'abusus et le caractère absolu issu de ce droit romain rend possible la cession du droit de propriété par contrat (à titre onéreux ou à titre gratuit) par voie successorale ou prescription acquisitive.

Le droit romain préfigure le droit de propriété mais pas encore celui de propriété intellectuelle.

En effet jusqu'à la Renaissance, les auteurs, comme les artistes sont assimilés à de simples artisans.

Durant la période du Moyen-Âge les différentes corporations d'artisans vont établir elles-mêmes des règles strictes en assurant ainsi leur police interne qui pouvait le cas échéant prendre des sanctions par les corporations qui à partir du XVIème siècle vont apposer un sceau pour authentifier leurs productions. Ainsi les guildes flamandes, dès 1525 vont, par ordonnance, consentir à l'exclusivité d'un modèle, faisant valoir la propriété de l'outil de création aux tapissiers de Bruxelles en leur garantissant la propriété de leurs cartons. Cette règle va être promue en loi par Charles Quint le 16 mai 1544, rentrant ainsi dans le domaine juridique étatique.

Il est intéressant de voir que Ghazzali, auteur perse du XIème siècle, avait déjà mis en évidence la notion de propriété immatérielle s'exclamant voyant les flammes consumer ses ouvrages : « si vous brûlez le papier, vous ne détruisez pas la pensée à lui confier, encore moins le contenu de mon cerveau ²⁴ ». Il faudra en Europe plusieurs siècles pour voir apparaître cette notion primordiale dans notre conception du droit de la propriété intellectuelle.

²⁴ Al Makkari, *Analectes*, I, P ; 515 ; II, p. 130, cité par V. Lagardère, *Les Almorvides – Le Djihad Andalou (1106-1143)*, p. 224, L'Harmattan, 1998

II - 1 - 2 - De la Renaissance et du XVIIIème siècle

Pour les œuvres littéraires, la révolution qui va marquer l'avènement de la reconnaissance d'un droit aux auteurs, est l'invention et le développement de l'imprimerie. Tant que les manuscrits ne pouvaient être reproduits que de manière manuelle, cela restait très limité. L'imprimerie va mécaniser la reproduction d'œuvre : l'imprimeur va être le bénéficiaire de son travail, l'auteur n'ayant pas ou peu d'intérêt financier direct dans le commerce de ses œuvres. Les imprimeurs viennent à demander aux autorités des privilèges afin d'obtenir un monopole sur l'impression d'ouvrages déterminés permettant aux imprimeurs de ne pas se faire concurrence entre eux. Ces privilèges accordés aux imprimeurs ne reconnaissent pas de droits particuliers aux auteurs.

Avec la Renaissance va se développer le concept d'individualisme, et l'auteur va chercher à être reconnu comme créateur : on va s'éloigner de l'idée de l'artisan par l'affirmation de la personne en tant que créateur d'une œuvre originale. Il va se mettre à signer ses œuvres, s'affirmant ainsi comme à l'origine de l'œuvre.

La première loi sur les droits d'auteur appelée le « *Statute of Anne* » va être créée en Angleterre en 1709 et mise en application le 10 avril 1710. Cette loi avait pour objet « l'encouragement du savoir, en attribuant les droits des copies de livres imprimés aux auteurs de ces livres » et ce pour une période de 21 ans (étendues à 28 ans par Georges III en 1767). C'est véritablement la première loi fondatrice du droit patrimonial sur les œuvres artistiques.

En 1734, une nouvelle loi est créée : l'*Engraving Copyright Act*, qui va conférer aux peintres cette fois-ci un monopole d'exploitation de 14 années sur leurs gravures.

Cette loi fit des émules, notamment aux Etats Unis, où vont être accordées des prérogatives aux auteurs, par l'article 1^{er} section 8 de la Constitution en donnant « le pouvoir de promouvoir le progrès de la science et des arts utiles, en garantissant aux auteurs (...) pour une période limitée (...) le droit exclusif d'exploiter leurs écrits ²⁵». Il s'agit du premier Copyright américain adopté le 31 mai 1790. Cette idée de promotion rejette l'idée du fondement des droits d'auteur non dans le sens de droit naturel mais plutôt dans un simple instrument politique destiné à favoriser la création et permettre aux auteurs de tirer des revenus de leur création : c'est l'idée romaine de *frutus*.

Différents pays d'Europe vont également adopter des mesures visant à permettre aux auteurs d'avoir un contrôle de leurs créations comme la Norvège ou le Danemark en 1741 ou encore l'Espagne en 1762.

La France, en raison d'un contexte historique, l'édition étant depuis Louis XIV un privilège royal, va connaître une évolution plus lente. Cependant à la suite de l'affaire de l'impression des fables de La Fontaine, le conseil du Roi confirmera en 1761 qu'à l'expiration du privilège accordé à l'imprimeur, « les ouvrages appartenaient aux descendants de l'auteur par droit d'hérédité ²⁶». Ce décret appellera petit à petit à une demande de reconnaissance et de protection des œuvres de la part des auteurs avec notamment la création par Pierre Augustin Caron de Beaumarchais de la première société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD qui existe

²⁵ *Constitution Américaine*, article 1^{er} section 8, 17 septembre 1787

²⁶ A. R. Bertrand *Droit d'auteur*, 2011 / 2012, 101.13, p. 5, Dalloz Action, Paris, 2011

toujours) le 3 juillet 1777 afin de se défendre face à l'omnipotence des comédiens français. En effet, à cette époque les comédiens français bénéficiaient d'un monopole quant à la manière de jouer mais surtout la rémunération des auteurs. Ceux-ci ne percevaient que « le neuvième du produit de la recette pour une pièce en 5 actes » (moins pour des pièces en quatre ou trois actes), « prélèvement fait des frais ordinaires journaliers ²⁷». La pièce appartenait ensuite aux comédiens à partir du moment où elle ne rapportait plus suffisamment.

Sous la houlette de Beaumarchais de nombreux auteurs se révoltèrent aboutissant ainsi à deux arrêts du conseil du Roi datés du 9 décembre 1780 qui organisaient leur rémunération en prévoyant, en plus d'un cachet en espèces pour chaque représentation, une participation aux recettes.

²⁷ Dalloz, tome 38, n° 11, 1857

II - 2 - La Période « originelle »

II - 2 - 1 - De la Révolution Française à la convention de Berne

Les Lumières vont aboutir à la Révolution française et aux lois de 1791 et 1793.

En effet la loi des 13 et 19 janvier 1791, complétée par décret des 19 juillet et 6 août, va donner aux auteurs le droit de pouvoir interdire les représentations de leurs œuvres de leur vivant (« Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés (...) sans le consentement formel et par écrit des auteurs », article 3). Ce droit était transmis à leurs héritiers pour une période de 5 années (« les héritiers ou les cessionnaires des auteurs seront propriétaires de leurs ouvrages durant l'espace de cinq ans après la mort de l'auteur », article 5), à l'issue de laquelle les œuvres tombaient dans le domaine public (« les ouvrages des auteurs morts depuis 5 ans et plus, sont une propriété publique », article 2). Cette loi va se différencier du copyright anglo-saxon dans ce sens où pour le Chapelier, rapporteur à l'assemblée constituante, « la plus sacrée, la plus inattaquable et la plus personnelle de toutes les propriétés, est l'ouvrage fruit de la pensée d'un écrivain ²⁸». Ainsi le droit d'auteur n'est pas simplement la promotion de l'œuvre et par là l'usage romain du *fructus* mais surtout l'affirmation de l'auteur comme créateur.

Cette idée va être renforcée par la loi des 19 et 24 juillet 1793 avec *la*

²⁸ Articles 2,3 et 5 de la loi des 13 et 19 janvier 1791, décret des 19 juillet et 6 août 1791

déclaration des Droits du Génie promue par Lakanal, rapporteur à la Convention étendant la loi de 1791 aux auteurs d'écrits en tout genre, aux compositeurs de musique, aux peintres et aux dessinateurs, le « droit de jouir, durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, de faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d'en céder la propriété en tout ou en partie ²⁹» (article 1^{er}). Elle va notamment également édicter une loi protégeant l'œuvre de la contrefaçon statuant sur le paiement « d'une somme équivalente à 3000 exemplaires de l'original ». On retrouve à nouveau le droit romain à savoir l'*usus* et l'*abusus* sur la propriété de l'œuvre à la fois par les auteurs mais aussi par les héritiers (étendu à 10 ans avec la loi de 1793).

D'autre par cette idée de « génie » issue des penseurs du XVIIIème siècle, renforce cette conception du rapport entre l'auteur et son œuvre, comme l'aboutissement de la pensée issue de la Renaissance d'individualisation de l'acte de création. Ainsi E. Kant va souligner que « le droit d'auteur n'est pas un droit sur une chose, c'est à dire sur l'exemplaire, mais un droit inhérent à sa propre personne »³⁰.

Le XIXème siècle fait évoluer le droit d'auteur et on va voir apparaître l'émergence du droit moral dans la jurisprudence française. C'est l'apport le plus important de la jurisprudence entre 1793 et 1866 : le concept de « droit moral ».

Ainsi le 17 août 1814, un tribunal va rendre le premier jugement qui pose le principe de l'intégrité de l'œuvre en énonçant « qu'un ouvrage vendu par un auteur à un imprimeur doit être imprimé dans l'état où il a été vendu et livré ». Cela permet de protéger l'œuvre contre tout changement non voulu par l'auteur et par là d'émettre

²⁹ J. Lakanal, *Déclaration des Droits du Génie*, loi des 19 et 24 juillet 1793

³⁰ E. Kant, *Eléments métaphysiques de la doctrine des mœurs, doctrine du droit, doctrine de la vertu*, 1797, GF, Flammarion, Paris, 1994

l'idée que l'œuvre et l'auteur sont indissociables et que malgré la cession d'une œuvre par contrat l'auteur reste propriétaire de l'intégrité et de l'authenticité de l'œuvre qui lui appartient toujours comme droit à la paternité. Le 6 avril 1842, un tribunal condamne un éditeur qui a fait modifier un ouvrage par un tiers en jugeant que lorsque l'auteur cède la propriété de son ouvrage, même de manière absolue, il n'abandonne pas le droit de le corriger, » autrement il mettrait sa réputation à la merci de son acheteur. Cette jurisprudence renforce cette idée que l'auteur reste maître de son œuvre comme partie intégrante de sa personne et de son intégrité.

La jurisprudence va, par exemple, reconnaître rapidement deux autres droits, « le droit de divulgation et le droit de repentir ³¹ » à savoir que seul l'auteur a le droit de divulguer son œuvre et à sa mort, le ou les exécuteurs testamentaires sauf volonté contraire de l'auteur (droits moraux art. L. 121-2) ; d'autre part le droit de retirer du circuit commercial une œuvre déjà divulguée en contrepartie de l'indemnisation de son ayant droit, et du propriétaire du support le cas échéant.

Les jurisprudences vont ainsi fournir aux lois existantes de nombreux apports qui vont constituer peu à peu les bases de l'émergence de la *Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques* du 9 septembre 1886, convention toujours en vigueur de nos jours. Elle marque les débuts de l'internationalisation du droit d'auteur issue d'une première création, celle de l'Association littéraire internationale qui deviendra ensuite l'Association Littéraire Artistique Internationale (ALAI), association privée constituée pour défendre les intérêts des auteurs dont Victor Hugo fût le premier président. Elle fait suite à un

³¹ R. Lindon, Dictionnaire juridique des droits de la personnalité, Dalloz, 1983, p. 53

phénomène de grande ampleur sur la contrefaçon d'ouvrages imprimés en Belgique, en dehors donc, du cadre national.

II - 2 - 2 - La convention de Berne

La Convention de Berne va permettre une harmonisation partielle du droit d'auteur entre les différents pays signataires de cette dernière comptant à l'origine seulement 10 pays et ratifiée par 164 Etats en 2008 dont les Etats-Unis depuis 1989, cette convention servant de cadre juridique à la quasi-totalité des législations nationales. Ainsi avec le décret du 12 septembre 1887, la Convention de Berne a été intégrée dans le droit normatif français. Cependant la version de 1886 avait un champ relativement modeste qui va s'élargir et qui va être complété au fil des révisions dont la première fût celle de 1896.

Cependant toutes ces modifications législatives sont minimales par rapport aux apports de la jurisprudence qui, comme cela a déjà été dit, va dégager notamment le concept de droit moral qui ne va être seulement consacré qu'en 1928 par l'article 6 bis dans l'acte de Rome.

La Convention de Berne va donc être modifiée durant tout le XXème siècle afin de rester au plus près de l'évolution de la création, aux évolutions techniques et aux modes de diffusions. Ainsi vont s'ajouter nombre de lois inhérentes aux droits d'auteur qui complètent la législation en vigueur et allongent la durée des droits d'auteur.

Elle va étendre le champ d'action des droits d'auteurs à de nouveaux modes de création. Ainsi la loi du 11 mars 1902 va poser pour principe que la protection d'une œuvre ne dépend ni de son mérite ni de sa destination. Elle est à la base de la théorie de « l'unité de l'art » qui pose pour principe qu'aucune distinction juridique ne doit être opérée entre les œuvres d'art pur et les œuvres d'art appliqué.

II - 3 - L'émergence économique du droit d'auteur

Premier paradigme

II - 3 - 1 - De 1902 à 1956

Le droit d'auteur auparavant protégeait donc seulement les auteurs et les artistes dans le domaine des beaux-arts. Cependant la loi du 11 mars 1902 va signer un tournant dans l'acception de ce qui est considéré comme étant protégé par le droit d'auteur. Ainsi cette loi va élargir le champ de protection aux « arts appliqués à l'industrie » ouvrant donc la protection de l'art en tant que production issu de la création d'un auteur à la production industrielle : on entre dans une nouvelle ère du champ économique.

D'autre part le début du XXème siècle marque également l'avènement de nouvelles technologies de communication notamment la radio ou le cinéma.

La différence culturelle de la vision du droit entre les pays anglo-saxons et la France notamment commence à s'éloigner de plus en plus. Le droit d'auteur reconnaît les

droits moraux « imprescriptibles et inaliénables » alors que le *copyright* n'en fait pas mention. Cette différence semble primordiale notamment pour la récupération de l'art par l'industrie culturelle. En effet le *copyright* s'attache plus à protéger l'objet artistique en tant que production culturelle et donc est plus une protection de l'éditeur plutôt que de l'artiste.

En France cependant, l'artiste reste toujours protégé ainsi que son œuvre :

- La loi du 9 avril 1910 : elle va préciser que « l'aliénation d'une œuvre d'art n'entraîne pas, à moins de convention contraire, l'aliénation du droit de reproduction » (Article unique). Elle précise donc que la cession de l'œuvre par son auteur n'entraîne pas la cession du droit de reproduction de ladite œuvre, et fonde juridiquement la distinction de l'œuvre et de son support.

- La loi du 20 mars 1920 institue un droit de suite au bénéfice de l'auteur d'une œuvre plastique. Elle permet à celui-ci, au-delà de la cession initiale de son œuvre, d'opérer un prélèvement sur le prix de ses adjudications successives.

- La loi du 29 mai 1925 pose le principe que l'œuvre est protégée du seul fait de sa création : le dépôt légal ne constitue désormais plus une condition indispensable à la poursuite des contrefacteurs abrogeant ainsi l'article 6 de la loi du 19 juillet 1793.

- La loi du 12 mars 1952 relative aux *créations des industries saisonnières de l'habillement et de la parure* tend à assurer une meilleure protection du secteur de la mode en instituant un régime pénal sévère et un régime civil rapide.

Les temps sont à des écoles d'arts appliqués : Art nouveau (exemple de l'Ecole de Nancy par exemple), Art Déco, Mouvement Bauhaus en Allemagne ...

Ces différents courants s'attachent à un but fonctionnel de l'art : l'art au service du public, un public demandeur cherchant de plus en plus à satisfaire un besoin précis.

Un art dépolitisé servant le marché.

Il est intéressant d'étudier les facteurs qui sont en train de modifier les fondements du droit. En fait durant cette période ce n'est pas forcément que le droit change mais c'est surtout les modes, les processus et les finalités de la création. L'artiste s'éloigne de plus en plus l'idée romantique. Il est salarié ou exerce une profession libérale et il crée pour satisfaire aux cahiers des charges d'un commanditaire, lequel exploite l'œuvre suivant les impératifs du marché. Ainsi les facteurs qui affectent les droits d'auteur ont trait notamment :

- à l'émergence économique du droit d'auteur
- au changement du processus de création
- aux nouvelles finalités des créations protégées par le droit d'auteur
- au fait que la propriété devient de plus en plus souvent industrielle

II - 3 - 2 - 1957 - fin des années 70

La loi du 11 mars 1957 va codifier les différentes jurisprudences établies pour rassembler l'ensemble des textes dans un code unique comprenant 82 articles répartis entre 5 titres :

- Les droits des auteurs
- L'exploitation des droits patrimoniaux de l'auteur
- Les contrats de représentation et d'édition
- La procédure et les sanctions
- Dispositions diverses

C'est au Ministère de la Culture qu'est à présent confiée la gestion des droits d'auteur, chose qui a été critiquée à l'époque car il s'agit en effet de la gestion de droits touchant en plus de l'artiste en lui-même et de son œuvre, l'ensemble de l'industrie artistique qu'elle soit éditoriale, cinématographique, musicale ou autre ... Cela permet pourtant également une plus grande indépendance de l'artiste vis à vis de cette industrie de rendement qui occulterait les arts que l'on dirait mineurs car pas assez rentables et tendrait à une limitation de l'expression par différents facteurs autres qu'artistiques. C'est une différence notable avec le *copyright* anglo-saxon de par cette dimension morale et indépendante liant ainsi l'Art à la Culture plutôt qu'à l'industrie artistique c'est l'idée d'exception culturelle française cultivée jusqu'à aujourd'hui.

II - 4 - L'industrie culturelle comme acteur du débat politique

Deuxième paradigme

En introduction à cette dernière période, Pierre Bourdieu, dans les *Règles de l'art* parle de ces « différentes phases décisives (qui), par une série de coupes synchroniques, conduit à l'instauration de ce monde à part qu'est le champ artistique (...) tel que nous le connaissons aujourd'hui », un univers « relativement dépendant, notamment à l'égard du champ économique et politique ».

Le terme de ce processus « conduit à l'apparition d'une production culturelle spécialement destinée au marché »³².

Ainsi un ensemble de nouvelles lois va aller dans ce sens : une nouvelle loi va voir le jour, dite Loi du 3 juillet 1985, qui fait suite à des innovations techniques, et notamment la possibilité de dupliquer musiques, films ou logiciels au mépris des droits légitimes des auteurs et des artistes interprètes se composant de 6 titres. Elle ne fait pas que compléter la loi de du 11 mars 1957 (titre I) mais y adjoint des modifications :

- la reconnaissance des « droits voisins » au droit d'auteur aux artistes interprètes, aux producteurs de l'industrie culturelle mais également aux entreprises de communication audiovisuelle (titre II)
- l'établissement d'une rémunération pour la copie privée (titre III)

³² Pierre Bourdieu, Les Règles de l'art, édition du Seuil, 1992-1998

- la réglementation des sociétés de perception et de répartition des droits d'auteurs (SACEM, SPEDIDAM ...) (titre IV)
- la création d'un statut particulier aux logiciels (titre V)
- de nouvelles sanctions en cas de contrefaçons (titre VI)

Cette nouvelle loi va privilégier l'industrie culturelle et notamment les producteurs de l'industrie culturelle au détriment de l'artiste. On va donc se placer dans une autre optique politique qui va mettre en avant les sociétés de gestion des droits d'auteur et les producteurs, offrant une plus grande protection à l'œuvre en tant que telle plutôt qu'à l'artiste, auteur de cette dernière.

Ces différentes lois sont inhérentes à la France. Cependant il existe différents organismes internationaux (l'OMPI ou encore l'UNESCO) ou européens notamment l'Union Européenne elle-même qui vont influencer sur la politique en matière de protection des droits d'auteur en France.

La volonté de la Communauté Européenne sur la protection des droits d'auteur en matière d'harmonisation des différents droits nationaux des états membres va s'effectuer en différentes étapes se heurtant aux politiques souverainistes de certains. La Résolution du 13 mai 1974 va émettre cette idée d'harmonisation, qui restera assez limitée (à noter la directive du 16 décembre 1986 sur la protection juridique des topographies de produits semi-conducteurs, marquant une volonté effective bien que timide). Elle visait à « limiter les barrières au marché intérieur et à

défendre les produits de la Communauté contre les imitations en provenance des pays tiers ³³».

Le 26 mai 1994 marque un tournant et une évolution importante : on vise à dépasser les attitudes adoptées jusqu'alors pour adopter une rupture « avec les politiques basées sur des principes qui appartiennent à une époque antérieure à la révolution de l'information » ³⁴. Le rapport Bergmann, du nom du commissaire européen ayant présidé à sa réalisation, préconise, par rapport aux avancés technologiques, la nécessaire adaptation et un changement profond dans la manière de gérer les droits parlant d'un « nouvel environnement réglementaire, qui permette à la concurrence de jouer pleinement. Il s'agira là d'une condition essentielle pour mobiliser les capitaux privés indispensable à l'innovation, la croissance et le développement ³⁵». Nous sommes vraiment dans un parti pris pour l'industrie culturelle, et un appel du marché à influencer sur la culture, parlant de faire jouer la « concurrence », et de faire appel à des « capitaux privés », faisant de la culture une marchandise propre à être rentable et susceptible d'intéresser l'investissement privé.

Le rapport met ainsi en évidence la nécessité de se prévaloir face aux nouvelles technologies de la société de l'information, une proposition de directive d'harmonisation le 21 janvier 1998 s'agissant tout d'abord d'une « retranscription en droit européen des principes adoptés dans le cadre du traité de l'OMPI sur le droit d'auteur de décembre 1996 et va se diriger du côté du droit de reproduction et de communication (partie plutôt orientée industrie culturelle) mais également vers une harmonisation de certains aspects du droit d'auteur au niveau européen, certains car elle inclue de nombreuses exceptions dont la plupart facultatives. Ladite directive

³³ A. R. Bertrand, *Droit d'auteur*, 2011/2012, 101.41, p. 25, Dalloz action, Paris, 2011

³⁴ idem

³⁵ idem

2001/29/CE du 22 mai 2001 sera adoptée et rentrera en vigueur le 22 décembre 2002, elle-même retranscrite en droit français avec la loi du 1^{er} août 2006 dite loi DADVSI, amputée néanmoins de quelques articles et intégrant quelques modifications comme par exemple :

-L'adoption par de l'article L. 122-7-1 prévoyant la notion de mise à libre disposition du public, « l'auteur (étant) libre de mettre ses œuvres gratuitement à la disposition du public ³⁶». Ce qui va dans le sens de la liberté qu'a l'auteur de disposer de son œuvre.

-L'intégration claire du principe d'épuisement des droits d'auteur et des droits voisins et consacre ainsi la libre circulation des œuvres et enregistrements mis licitement dans le commerce au sein de l'Union par la nouvelle rédaction des articles L.122-3 et L.211-5.

-L'instauration, par la modification des articles L.214-2 et L.311-2, de l'extension des rémunérations équitables et pour copie privée aux œuvres et enregistrements fixés pour la première fois dans un Etat membre de la Communauté, les mettant au même titre que ceux établis en France.

Le rôle effectif de l'Union Européenne est très récent, timide au départ, car remettant en cause la souveraineté des certains Etats membres, demandant des amendements bloquant ou appauvrissant les textes proposés. Cependant on peut également voir que la politique de l'Union est une politique faisant la part belle à l'industrie culturelle, négligeant d'une certaine façon les auteurs des œuvres à protéger. Ainsi on va proposer de nombreuses lois visant à protéger plus l'objet que

³⁶ loi du 1^{er} août 2006 dite loi DADVSI

l'idée, l'œuvre que l'auteur (par exemple la loi va plus aller dans le sens de la protection vis à vis de la contrefaçon de CD par rapport à une maison de disque que dans la protection de l'œuvre gravée sur ce CD).

Tableau 101.41-1 Directives européennes en projet, adoptées et/ou transposées entre 1989 et 2008

Titre	Entrée en vigueur - Statut
<ul style="list-style-type: none"> • Directive du 14 mai 1991 sur la protection juridique des programmes d'ordinateur 	<ul style="list-style-type: none"> • Retranscription en droit français par la loi du 10 mai 1994
<ul style="list-style-type: none"> • Directive du 11 mars 1996 sur la protection juridique des bases de données 	<ul style="list-style-type: none"> • Retranscription en droit français par la loi du 1^{er} juill. 1998
<ul style="list-style-type: none"> • Directive du 29 oct. 1993 relative à l'harmonisation de la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins. Directive abrogée et remplacée par la Directive 2006/116 du 12 décembre 2006 relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins 	<ul style="list-style-type: none"> • Retranscription en droit français par le Titre II de la loi du 27 mars 1997.
<ul style="list-style-type: none"> • Directive du 19 nov. 1992 relative au droit de location et de prêt, et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle Directive abrogée et remplacée par la Directive 2006/115, publiée au JOCE du 27 déc. 2006, entrée en vigueur le 16 janv. 2007 	<ul style="list-style-type: none"> • Dispositions sur le droit de prêt retranscrites en droit français par la loi du 18 juin 2003 relative à la rémunération au titre du prêt en bibliothèque
<ul style="list-style-type: none"> • Directive du 27 sept. 1993 relative à la coordination de certaines règles du droit d'auteur et des droits voisins du droit d'auteur applicables à la radiodiffusion par satellite et à la retransmission par câble 	<ul style="list-style-type: none"> • Retranscription en droit français par la loi du 27 mars 1997
<ul style="list-style-type: none"> • Directive du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information 	<ul style="list-style-type: none"> • Retranscrite partiellement en droit français par la loi du 1^{er} août 2006
<ul style="list-style-type: none"> • Directive du 27 septembre 2001 sur le droit de suite au profit de l'auteur d'une œuvre d'art originale 	<ul style="list-style-type: none"> • Ne nécessite pas de véritable retranscription en droit français
<ul style="list-style-type: none"> • Directive du 29 avril 2004 sur le respect des droits de propriété intellectuelle 	<ul style="list-style-type: none"> • Retranscrite partiellement par la loi n° 2007-1544 du 29 octobre 2007 de lutte contre la contrefaçon
<ul style="list-style-type: none"> • Proposition de Directive du Parlement européen et du Conseil du 12 juill. 2005 relative aux mesures pénales visant à assurer le respect des droits de propriété intellectuelle 	
<ul style="list-style-type: none"> • Proposition de Directive modifiant la directive 2006/116/CE du Parlement européen et du Conseil relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins 	

Les accords Adpic, sont constitués dans le cadre de l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC, composée de 153 pays membres en 2008) un accord général sur les tarifs douaniers et le commerce (GATT) comprenant un « accord relatif aux

aspects des droits de propriété intellectuelle qui touche au commerce, y compris le commerce des marchandises de contrefaçon³⁷», contrefaçon qui est une atteinte directe aux droits d'auteur, par la spoliation des droits et en imitant (cf l'idée de *mimésis* de la Grèce antique) des produits originaux en n'assurant pas les garanties de l'original et ainsi portant préjudice à l'image même du produit.

Cet accord se développe sur plusieurs articles déjà en vigueur dans certains pays, visant à une globalisation de la législation internationale et une unité de discours entre les différents pays membres.

Cependant elle s'attèle plus particulièrement à ce qui tend au commerce faisant en sorte que « les mesures et les procédures visant à faire respecter les droits de propriété intellectuelle ne deviennent pas en soi des obstacles au commerce légitime³⁸». On est sur un autre registre que celui du droit moral, on est dans l'aspect financier du commerce et la protection des producteurs culturels plus que ceux des auteurs eux-mêmes.

La loi du 29 octobre 2007 de lutte contre la contrefaçon va engendrer surtout un bouleversement des règles procédurales, en retranscrivant la directive européenne CE 2004/48, confiant l'ensemble du contentieux relatif au droit d'auteur aux tribunaux de grande instance, dégageant une distinction entre différentes catégories de contrefacteurs dont celle de ceux « qui se sont livrés à des actes de contrefaçons sans le savoir ou sans avoir de motifs raisonnables de le savoir³⁹» distinguant ainsi la personne téléchargeant occasionnellement, par exemple, sans idée de commerce et surtout les protégeant vis à vis de l'offre d'internet facilitant ce dispositif de téléchargement.

³⁷ I. Basombrio , *L'Uruguay Round et la propriété intellectuelle*, vol. XXV, n°2, p. 16, 1991

³⁸ Accord Adpic in *Droit d'auteur*, 2011/2012,101.40, p. 22, Dalloz action, Paris, 2011

³⁹ Loi du 29 octobre 2007 de lutte contre la contrefaçon

Cela va aboutir en France aux dernières lois mises en application dites Hadopi I (loi 2009-669) et Hadopi II des 12 juin et 28 octobre 2009 « favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet ⁴⁰ ». Cette loi très polémique a été l'objet de nombreuses critiques et d'une censure de la part du Conseil constitutionnel ; Le texte incomplet va néanmoins modifier près d'une centaine d'articles du code de la propriété intellectuelle et créer une quarantaine de nouveaux articles concernant notamment la nouvelle Haute Autorité pour la Diffusion des œuvres et la Protection sur Internet (HADOPI).

Voilà en l'état actuel des choses l'évolution du droit de d'auteur au niveau mondial mais aussi et surtout européen et français. Le chantier d'uniformisation des différentes lois de chaque Etats est en court afin de permettre une protection et un traitement identiques, et d'harmoniser les différentes législations pour protéger à la fois l'œuvre et l'artiste. Cependant les différentes conceptions du droit mettent à mal cette idée d'uniformisation l'opposition se faisant sur la différence effective entre le droit d'auteur et le *copyright* anglo-saxon et la manière de concevoir la politique culturelle.

⁴⁰ Lois Hadopi I (loi 2009-669) et Hadopi II des 12 juin et 28 octobre 2009

Droit d'auteur en perspective : évolution du contexte et des modes de création des origines du droit d'auteur à nos jours

Périodes	Contexte de la création	Vocation de la création	Caractéristiques sociojuridiques
1791 - 1902 Période « originelle » du droit d'auteur	- L'œuvre est créée spontanément par l'auteur : elle exprime sa pensée et ses sentiments intimes	- L'œuvre a pour unique objet d'exprimer la pensée intime de l'auteur - Elle ne tient pas compte, sauf exceptions, des goûts du public : « L'art pour l'art »	- L'œuvre exprime la personnalité de l'auteur - Elle a pour vocation à être figée, à être passive - Le public n'est qu'un spectateur, il doit accepter l'œuvre telle qu'elle lui est présentée - La nature de l'œuvre justifie tous les éléments du droit moral (droit à l'intégrité, le droit à la paternité, le droit de divulgation et le droit de retrait)
1902 - 1990 1^{er} paradigme	- l'œuvre est suscitée par un producteur, un commanditaire ou un employeur dans le but de satisfaire à un besoin précis du marché - Elle est généralement le fruit d'une équipe de coauteurs	- L'art est appliqué à l'industrie - La création généralement collective s'exerce dans le cadre de la finalité ou de la fonction à atteindre	- L'œuvre n'exprime plus la personnalité d'un auteur mais de l'ensemble d'une équipe dans un contexte très restreint à savoir sa fonction utilitaire ou pour plaire au public - L'œuvre est encore passive mais elle est devenue fonctionnelle - Le droit moral a perdu de son intensité : l'auteur n'est que le coauteur d'une œuvre qui ne contient plus que des parcelles de sa

			<p>personnalité</p> <p>-Son droit à l'intégrité est limité par le but fonctionnel de l'œuvre</p> <p>- Le producteur ou le commanditaire doit pouvoir contrôler la version finale de l'œuvre qu'il devra commercialiser</p> <p>- L'œuvre répond aux goûts du public</p>
<p>Depuis 1990 2^{ème} paradigme</p>	<p>L'œuvre est suscitée par un producteur, un commanditaire, ou un employeur dans le but de satisfaire à un besoin du marché et elle est le fruit d'une équipe de coauteurs</p> <p>- Réalisée grâce au moyen de l'employeur elle est corrigée, mise à jour et développée par des équipes successives de coauteurs</p> <p>- L'œuvre n'est jamais figée : elle est évolutive pour s'adapter à son public (pour ne pas dire son marché)</p> <p>- l'œuvre est souvent « interprétée »</p>	<p>- La création n'a plus pour seule vocation que de répondre aux besoins du public (pour ne pas dire l'utilisateur)</p> <p>- Elle n'a plus pour objet d'exprimer la personnalité de l'auteur - toute référence à la notion d'art a disparu</p> <p>- L'œuvre n'est souvent n'est souvent qu'un outil (logiciel) ou le moyen de fabriquer et de vendre des « produits culturels » (livres, CD, DVD)</p> <p>- L'œuvre n'est qu'un élément d'une création plus large qui fait intervenir des techniciens et des interprètes</p>	<p>- L'œuvre a pour vocation de mettre à la disposition du public et de l'utilisateur une multitude d'éléments et d'œuvres préexistantes ou un simple divertissement</p> <p>- L'œuvre est non seulement fonctionnelle mais elle est également interactive</p> <p>- Elle n'est jamais achevée mais évolue dans le temps et l'espace</p> <p>- Elle n'exprime même plus la personnalité d'une équipe car elle est le fruit d'équipes d'auteurs qui se sont succédés à son développement</p> <p>Les droits de paternité et d'intégrité n'ont plus de raison d'être</p>

III - Les rapports de forces induits par la culture

La Culture comme instrument de l'action politique et sociale

III - 1 - La Culture comme instrument de l'action Politique et sociale

III - 1 - 1 - La culture dominante « légitime »

Une publicité des élites

Raymond Williams, dans *Culture et Matérialisme* va étudier plus particulièrement deux phénomènes induits par la société moderne : la publicité et le darwinisme social.

Ainsi la publicité est l'« *art officiel de la société capitaliste* », un système organisé de satisfactions issues non de la nécessité mais d'un besoin pulsionnel qui utilise toutes les connaissances de la psychologie des masses et la théorisation des relations publiques analysées par Edward Bernays, neveu d'Edmund Freud, avec un effet destructeur sur les objectifs d'ensemble de la société.

Quant au darwinisme social, Il serait l'illustration de « l'individualisme concurrentiel implacable, une idéologie sociale caractéristique de ce stade du capitalisme industriel et du développement industriel général » et donc de la civilisation industrielle ou capitaliste au nom de la doctrine de la « survivance des mieux adaptés » selon l'expression de d'Herbert Spencer.

Celui-ci sert de légitimation à l'économie de marché et de l'ordre hiérarchique.

Pour Williams l'analyse sociopolitique ne doit pas seulement porter sur la « haute culture », mais sur toutes les productions culturelles d'une société, notamment celles qui servent à assurer l'hégémonie des classes dominantes.

Williams parle de « matérialisme culturel » : il approche les faits culturels non comme des figures de l'esprit, ou de simples objets, mais comme un ensemble de pratiques et d'institutions.

Il va ainsi distinguer trois types de systèmes culturels :

- la culture dominante : imposée à la société par l'industrie culturelle pour asseoir une « hégémonie culturelle ». La culture dominante observe un phénomène d'incorporation qui tend à intégrer et absorber les valeurs résiduelles ou émergentes.

- la culture résiduelle : réminiscence de valeurs de formations sociales antérieures, résistant à la culture dominante. Ce système « conservateur » assure la transmission d'un héritage culturel. Ces valeurs jugées obsolètes par l'industrie culturelle qui ne les prend pas en compte sont en réalité un contre-pouvoir à ne pas négliger car elles peuvent avoir un rôle critique et oppositionnel important. Christopher Lasch parle de « particularismes culturels » et d'« autorité patriarcale » qui encouragerait la confiance en soi et la pensée critique. Ainsi « la critique de la culture de masse manifestait une perspicacité historique considérable »⁴¹.

- les cultures émergentes : en opposition aux valeurs établies et tentant de déplacer les valeurs existantes.

Prenons comme exemple le rap, courant populaire non-issu de la « haute-culture ». Ce courant musical appartient à un mouvement culturel plus global dit « hip-hop » issu d'un contexte social difficile. En effet ce n'est pas un hasard si le rap a vu le jour

⁴¹ Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire*, Climats, 2011

dans des quartiers défavorisés et est lié à un mouvement contestataire ancré dans la misère sociale des ghettos new-yorkais des années 70. Le terme en lui-même vient de l'argot noir américain. On peut parler d'une certaine culture émergente. Elle exprime une certaine souffrance, des conditions de vie dans la misère des ghettos et critique les différents symboles du pouvoir.

En lisant un texte de 1979 de Grandmaster Flash considéré comme l'un des pionniers de cette musique on se rend bien compte de l'engagement politique dans sa dénonciation d'un milieu de vie néfaste et du phénomène de ghettoïsation :

« Du verre cassé partout

Des gens pissent sur l'escalier, tu sais ils n'en n'ont rien à faire

Je ne peux plus supporter l'odeur, je ne peux plus supporter le bruit

Je n'ai pas d'argent pour déménager, je suppose que je n'ai plus le choix

Des rats dans la pièce d'en face, des blattes derrière

Des Junkies(1) dans le couloir avec une batte de base-ball

J'essaie de m'en aller mais je ne pourrais pas aller loin

Car un homme avec une remorque a saisi ma voiture (...) »

The Message, Grandmaster Flash, 1979

Par le titre même on comprend la finalité de cette musique et surtout des textes : Le Message, tel un cri de souffrance.

Cette culture émergente contestataire et ouvertement politique va être récupérée par l'industrie culturelle et vider de sa valeur revendicative. Ainsi devenu un courant musical mondial très à la mode, le rap génère d'importants flux d'argent. Des radios

spécialisées sont apparues mais privilégient les artistes « grand public » dont la promotion est assurée par les majors et aboutissent à une certaine homogénéité au détriment des artistes indépendants.

Certains font remarquer que le rap est depuis le début une musique « grand public » qui, comme tous les genres, contient en son sein des artistes commerciaux et d'autres plus indépendants et peut-être plus créatifs. D'autres vont plus loin en considérant que « le rap n'est devenu que manipulation publicitaire et abrutissement des masses »⁴²

Alors que reste-il en « culture résiduelle » ? Il existe toujours un mouvement rap que l'on peut qualifier d'*underground* et des hommages issus de rappers encore alternatifs, aux origines du rap :

« Le tempo libère mon imagination

Me rappelle que ma musique est née dans un champ de coton »

Libère mon imagination, lam, « *L'école du micro d'argent* », 1997

Cet exemple peut être repris avec d'autres mouvements (punk, rock, électronique ... pour rester dans le domaine de la musique) mais ce que Raymond Williams dénonce c'est la récupération des cultures émergentes par la culture dominante en la rendant *mainstream*. La culture dominante régie par l'industrie culturelle tend à appauvrir de leur contenu les œuvres issues de mouvements alternatifs afin de les proposer dans un marché global au panel le plus large de public tout en travaillant à lui donner une

⁴²Mathias Cardet, *L'Effroyable Imposture Du Rap*, Éditions Blanche / Kontre-Kulture, 2012

identité spécifique ou comme le définirait Christopher Lasch parlant des effets habituels du marketing , « la consolidation du pouvoir financier, la standardisation des produits, le déclin des compétences personnelles »⁴³.

Ainsi Raymond Williams va s'attaquer aux différents moyens de communication et de diffusion de la culture dominante et particulièrement aux nouvelles technologies.

Il annonce ainsi l'avènement d'une nouvelle donne au sein de la société. Il décrit, dès les années 80, les rouages en place et l'utilisation des nouvelles technologies comme outils de domination du milieu culturel. Il semble annoncer les dérives qui mèneront à ACTA liés à ce concept d'*hypercapitalisme transnational*.

La technologie va permettre une diffusion toujours plus large du secteur culturel mais il faut se poser la question de ce qui est réellement diffusé ?

En l'occurrence l'arrivée des majors dans le monde du hip hop a en effet permis une diffusion du rap à une large échelle mais un rap sur la forme et non pas sur le fond.

De fait l'apparition de nouvelles technologies permettant la reproduction et la diffusion des œuvres cela va influencer sur les politiques de protection des droits de la propriété intellectuelle.

En effet l'industrie culturelle qui possédait le monopole de la fabrication des supports de ces œuvres va voir petit à petit se démocratiser les moyens de duplication de « l'objet culturel » et par là une idée de « spoliation » du contrôle et des redevances des droits d'auteur mais aussi et surtout la dépossession des valeurs véhiculées par un mouvement qui va voir sa « création » lui échapper.

⁴³ Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire*, Climats, 2011

Avec l'avènement de l'industrie et les pensées des Lumières au milieu du XVIIIème siècle, s'est achevée dans ses grandes lignes, l'économie politique telle que nous la connaissons aujourd'hui. Celle-ci n'a cessé d'annoncer aux hommes qu'une société merveilleuse, capable d'assurer à tous la paix, le bonheur et la prospérité, se trouvait à portée de leurs mains. Pour en bénéficier il suffirait simplement de renoncer aux « archaïsmes » que sont la culture résiduelle et ses valeurs en consentant à « régler l'ensemble de leurs conduites sur les seules exigences de la Raison ; celle, du moins dont le calcul marchand, « pour le plus grand bonheur possible du plus grand nombre possible », est supposée offrir le modèle accompli. En imaginant ainsi les concours d'un monde dont l'économie serait devenue l'unique religion, les fondateurs de la doctrine capitaliste ne pouvaient que légitimer par avance le projet d'étendre à la culture et au divertissement eux-mêmes les principes implacable de la rationalité marchande. De fait, l'édification méthodique d'une culture de masse, c'est-à-dire d'un ensemble d'œuvres, d'objets et d'attitudes, conçus et fabriqués selon les lois de l'industrie , et imposés aux hommes comme n'importe quelle autre marchandise, a sans doute constitué l'un des aspects les plus prévisibles du développement capitaliste ; aspect, du reste analysé et dénoncé comme tel, dès les années trente, dans les travaux précurseurs de l'Ecole de Francfort. »⁴⁴

⁴⁴ Jean-Claude Michéa, avant-propos à *Culture de masse Culture populaire*, Christopher Lasch, Climats, 2011

III - 1 - 2 - La logique de l'industrie culturelle

Pour Bourdieu le second paradigme de la mise en place de la législation en faveur de l'industrie culturelle donne une orientation économique du marché qui va conduire à la coexistence antagoniste de deux modes de production et de circulation:

- l'un que Bourdieu qualifie d'anti- « économique », « orienté vers l'accumulation de capital symbolique, comme capital « économique dénié, reconnu, donc légitime, véritable crédit, capable d'assurer, sous certaines conditions et à long terme, des profits « économiques ».

- l'autre dans « la logique économique des industries (...) artistique qui, faisant le commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confère la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire (...) et se contentent de s'ajuster à la demande préexistante de la clientèle » en minimisant les risques par un ajustement anticipé à cette demande ».

L'industrie culturelle crée donc une culture de masse, basée sur le marché et anticipant une demande de consommation culturelle façonnée par elle-même. En effet l'industrie culturelle crée une demande de produit culturel loin de toute réflexion intellectuelle juste pour assouvir une demande croissante calquée sur le marché, faisant de l'art un objet de consommation comme un autre.

Paul Valéry, pressentant la catastrophe où menait le nazisme, constatait dès 1939 une « baisse de la valeur esprit ». En 1939, seulement 45 % des Français écoutent la radio, et la télévision n'existe pas encore. Aujourd'hui, les objets communicants

tendent à investir les temps de cerveaux disponibles afin de les occuper à investir un message général visant à endoctriner : un capitalisme s'est imposé, que l'on dit tantôt « culturel », tantôt « cognitif », mais qui est avant tout jusqu'à présent l'organisation d'un populisme industriel tirant parti de toutes les évolutions technologiques pour faire du siège de l'esprit un simple organe réflexe : un cerveau rabattu au rang d'ensemble de neurones, un cerveau sans conscience.

L'opinion publique est devenue pulsionnelle. Ce n'est plus une opinion publique c'est une audience des industries culturelles (...) aujourd'hui les gens ne jugent pas ils sentent, ils réagissent comme des animaux à des réflexes conditionnés qu'on leur fait adopter par toutes sortes de techniques"⁴⁵. Bernard Stiegler, discours (http://www.dailymotion.com/video/x5h7u8_28-bernard-stiegler-partie-1_news/http://www.dailymotion.com/video/x5h82a_28-bernard-stiegler-partie-2_news)

Cette « régression sociétale de la valeur esprit » est à l'origine d'un certain passéisme des masses qui sont plus des consommateurs de produits culturels que de réels spectateurs actifs et critiques.

La logique du marché de la culture serait-elle issue d'une « mystérieuse disposition qu'ont les masses à se laisser fasciner par n'importe quel despotisme (...) et révèle la faiblesse de l'intelligence théorique actuelle »⁴⁶ ? Despotisme par rapport aux

⁴⁵ B. Stiegler in Discours http://www.dailymotion.com/video/x5h7u8_28-bernard-stiegler-partie-1_news/http://www.dailymotion.com/video/x5h82a_28-bernard-stiegler-partie-2_news

⁴⁶ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *la dialectique de la Raison*, 1944, Tél Gallimard, 1974

puissances économiques. « Tandis que l'individu disparaît devant l'appareil qu'il sert, il est pris en charge mieux que jamais par cet appareil même. »⁴⁷

Ainsi « sous la domination de l'industrie, les hommes libérés devinrent eux-mêmes ce troupeau »⁴⁸, troupeau en tant que masse unanime et régie par la raison dominante.

III - 1 - 3 - La culture comme moteur de l'hégémonie

culturelle

« Loin d'assister à la démocratisation de la culture, il semble que nous soyons (...) les témoins de son assimilation totale aux exigences du marché »⁴⁹.

Ce dernier détruit l'intimité, décourage l'esprit critique et rend les individus dépendants de et à la consommation, qui est supposé satisfaire leurs besoins, anéantit les possibilités d'émancipation que la suppression des anciennes contraintes (les valeurs de la culture résiduelle) pesant sur l'imagination et l'intelligence avait laissé entrevoir. Ainsi nous assistons aujourd'hui à une sorte de consentement populaire, une sorte de « servitude volontaire »⁵⁰ selon les termes d'Etienne de La Boétie et qui se forme dans les sociétés de masse des consensus en faveur des classes dirigeantes.

⁴⁷ idem

⁴⁸ idem

⁴⁹ Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire*, Climats, 2011

⁵⁰ Etienne de La Boétie, *Discours sur la servitude volontaire*, 1549, éditions des Mille et une nuit, 1997

Enfin plutôt que de penser la culture comme superstructure il faudrait la considérer comme une dialectique entre conscience sociale et être social. Il faut de fait englober « les significations et les valeurs qui se forment parmi des classes et des groupes sociaux caractéristiques, sur la base de leurs relations et de leurs conditions historiques données », et « les pratiques et les traditions vécues, à travers lesquelles ces « compréhensions » s'expriment et dans lesquelles elles s'incarnent »⁵¹.

Cette définition suppose que l'on place la question de l'idéologie au cœur de la réflexion sur les productions culturelles, à condition toutefois de la concevoir, comme le fait Antonio Gramsci, davantage en termes d'hégémonie qu'en termes de contrainte exercée sur les masses par les idées dominantes.

Ce déplacement est nécessaire ; à s'en tenir à l'analyse marxiste classique de l'idéologie, qui associe classes dirigeantes et idées dominantes, on ne peut comprendre le libre consentement des dominés. Pour le mouvement des « Cultural Studies » et plus particulièrement chez Stuart Hall la notion de « fausse conscience », par laquelle le marxisme classique explique que les masses sont idéologiquement trompées par les classes dominantes, n'est pas satisfaisante. Elle reposerait « sur une conception simpliste de la conscience, comme s'il suffisait aux masses de dissiper le voile d'ignorance qui les aveugle pour voir la réalité telle qu'elle est. En outre, elle suppose que les intellectuels marxistes, contrairement aux masses, échappent aux illusions. »

« Penser la culture comme hégémonie, c'est ainsi dépasser le fonctionnalisme qui consiste à ne voir dans les médias que des instruments au service des classes

⁵¹ Stuart Hall, Identités et Cultures, Politique des Cultural Studies, édition Amsterdam, 2007

dirigeantes. Libres de toute contrainte externe, les médias, qui sont responsables de la description et de la définition des événements survenant dans le monde, fixent le langage à partir duquel est produite la signification ». Ainsi selon le structuralisme décrit par Stuart Hall les choses ne contiennent pas leur propre signification, celle-ci est produite par ce que le Groupe Luther Blisset appelle une « grammaire culturelle ». Les médias donnent du sens, et c'est en cela qu'ils assurent l'hégémonie : « l'idéologie est moins un ensemble déterminé de messages codés qu'un système de codification de la réalité »⁵².

⁵² Stuart Hall, *Identités et Cultures*, Politique des Cultural Studies, édition Amsterdam, 2007

III - 2 - Les alternatives d'émancipation de la culture

Un acte politique : la réappropriation

III - 2 - 1 - Mouvements artistiques

Remise en cause des politiques culturelles

Afin d'illustrer cette partie nous nous attarderons notamment sur un mouvement artistique important issu de Slovénie qu'est le mouvement NSK pour Neue Slowenische Kunst (nouvel art slovène). « Les œuvres NSK sont inspirées par l'esthétique des régimes totalitaires et des mouvements extrémistes et nationalistes. Les artistes NSK se réapproprient souvent les aspects du « kitsch totalitaire », dans un style marqué par l'influence dadaïste juxtaposant souvent ensemble les symboles d'idéologies politiques opposées »⁵³.



Pour reprendre l'idée de la nécessité de comprendre la culture dans un contexte il convient d'une part de situer ce mouvement au moment de sa création mais également dans la situation géographique de celle-ci. Ainsi le mouvement NSK se crée au début des années 1980 à Ljubjana en ex-Yougoslavie.

⁵³ in seattlepi.com « Slovenian art collective is adept at working politics and art », Regina Hackett, Seattle Post-Intelligencer, 19-11-2004.

Il n'a de cesse de magnifier l'esthétique du pouvoir et de faire l'éloge de la domination en vertu d'une stratégie définie par l'Autonome a.f.r.i.c.a. - groupe comme une « suridentification » qu'il opposerait à la « distanciation », qui aurait pour but de déclencher, chez les spectateurs et les acteurs d'une situation, un effet de distance par rapport aux normes dominantes, de façon à interroger l'apparente neutralité de ces dernières. De fait la « suridentification » se poserait au contraire au sein même de la logique de l'ordre dominant pour le décrédibiliser. Ainsi « la subversion ne réside pas dans une prise de distance ironique vis-à-vis du système, mais dans le choix délibéré de prendre celui-ci plus au sérieux qu'il ne le fait lui-même. »⁵⁴

Le mouvement NSK va utiliser l'iconographie totalitaire comme « une réponse artistique et culturelle face à la « violence idéologique » imposée par notre culture et sa théorie »⁵⁵ selon Alexei Monroe et Slavoj Žižek dans leur ouvrage en collaboration *Interrogation Machine: Laibach and NSK*, 2005, Mit Press. Cet engagement intellectuel porte une réflexion sur l'Art et sur l'artiste ... un mouvement artistique s'inscrit dans une dynamique créatrice commune, et n'est donc pas seulement individuelle. Elle se base sur un ensemble de dogmes qui constituent une unité de création. L'auteur est un membre d'une communauté d'artiste qui va, dans le cas du mouvement NSK, baser son inspiration créatrice dans cette esthétique particulière issue de l'histoire politique du pays en question, une histoire commune à tous les citoyens de l'ex-Yougoslavie et au-delà à l'ensemble de la communauté internationale à travers cette « violence idéologique ». « Un projet de Laibach n'est jamais pauvre en références. Ils sont toujours en train de faire référence à plein de choses et à montrer plein de choses du doigt en même temps. » En effet cette idée

⁵⁴ Autonome a.f.r.i.c.a. - groupe, Luther Blisset, Sonja brünzels, *Manuel de communication-Guerilla*, label Zone, Editions La Découverte, Paris, 2011

⁵⁵ Alexei Monroe et Slavoj Žižek in *Interrogation Machine: Laibach and NSK*, Mit Press, 2005.

transcende le seul cercle des gens qui connaissent mais se généralise à l'ensemble des personnes à travers un imaginaire collectif propre à une société donnée.

Pour reprendre les propos d'Alexei Monroe parlant du groupe Laibach celui explique que par son esthétisme, le groupe pointe les totalitarismes du XXe siècle. : « Les régimes totalitaires n'ont pas été des phénomènes discrets de l'histoire entre disons 1933 et 1989, avec ensuite une démocratie libérale et tout le monde est content ». Le totalitarisme et le fanatisme existent aussi dans l'art, mais est exacerbé dans la culture de masse. Le groupe The Residents qui, avec les morceaux *Svatikas on parade* et *Hitler Was A Vegetarian*, extrait de l'album *The Third Reich And Roll* de 1976, dénonçaient déjà le pouvoir sur les masses de la musique de masse : ils vont reprendre de nombreux tubes en les mixant et en les déformant et ce sur deux pistes d'environ 18 minutes chacune.

Il y a donc une critique manifeste de notre société et de son imaginaire collectif qui développe une apparente liberté mais guidée par un même esprit de domination violente de la part des classes dirigeantes : c'est une forme d'aliénation qui reforme la pensée sur des structures semblables c'est à dire un ensemble de référents et une universalisation de la compréhension de mœurs communs et de socialisation des sociétés occidentales. En cela l'artiste crée à partir d'une représentation élitiste en la faisant dévier :

<http://www.youtube.com/watch?v=d5pRLZkJdP8> dans cette vidéo, extrait de l'album *Opus Dei* de 1987 Laibach utilise un hit international en le déplaçant dans une esthétique qui ne semble pas être la sienne. Cependant le refrain répété existant dans la musique de base va, dans notre esprit se transposer vers un slogan de propagande engendrant cette violence idéologique.

Pour Alexei Monroe « La reprise peut être vue comme une tactique populiste cynique d'un artiste en manque d'originalité, un geste de mépris ou un exemple respectueux de bon goût et de sérieux. Le rejet avoué de l'originalité de Laibach fait que la première vision n'est pas pertinente et les nouvelles versions sont trop ambivalentes pour être méprisantes ou totalement respectueuses. Une chanson laibachisée est parfois plus kitsch, parfois plus sérieuse et parfois plus riche en émotions que l'ancienne version sur laquelle elle est basée. La laibachisation réanime et désanime une chanson, lui redonnant vie pour assez longtemps pour être réexpédié. »

On se joue donc des codes on travaille sur la symbolique et on laisse l'auditeur se prendre à une réflexion, une remise en cause de ses connaissances, ses croyances ou ses valeurs.

"L'artiste ne peut pas se passer d'une réflexion politique sinon il ne s'agit pas d'un artiste mais d'un designer ⁵⁶" comme le souligne le collectif russe Voina, ensemble regroupant différents artistes russes dénonçant la Russie d'aujourd'hui. Le monde artistique est conscient de son statut et tend à s'en servir comme objet politique afin d'exprimer une idée.

C'est une tentative de réappropriation de l'Art en tant qu'objet social mais aussi en tant qu'outil politique au service du peuple comme une contre-culture populaire.

Cette forme de repolitisation de la Culture s'inscrit dans une démarche engagée dénonçant la société aujourd'hui dominée par l'industrie culturelle et entraînant une sorte d'émancipation artistique.

⁵⁶ Groupe Voina in Arte info
http://www.youtube.com/watch?v=R_921wp3f2s&feature=player_embedded

III - 2 - 2 - Internet ou la libération de la culture des industries culturelles

Un autre exemple de lutte contre l'industrie culturelle est la mobilisation contre le traité commercial anti-contrefaçons (ACTA). Ce traité en effet dans la continuité des orientations politiques en vigueur depuis le début des années 1980 et tendant à protéger toujours plus le système libéral et de considérer la culture comme non plus un objet social mais comme un objet économique.

« Une nouvelle donne technologique »⁵⁷

« Une nouvelle classe d'intellectuels a pris les commandes de la réflexion sociale et politique sur les nouvelles technologies de l'information et de la culture. Ceux-ci parlent avec assurance de leur *produit* et de sa commercialisation, et collaborent étroitement avec les grandes sociétés de diffusion et la myriade d'agences spécialisées s'agitant autour d'elle. Au sein d'économies industrielles en déclin, ils sont portés par l'avènement d'une nouvelle phase de la société de consommation *postindustrielle* ... Devant cette situation, de nombreux progressistes se tiennent sur la défensive, d'une part en identifiant les nouvelles technologies aux grandes sociétés qui les détiennent, d'autre part en les assimilant toutes deux à une nouvelle phase, catastrophique de l'*hypercapitalisme transnational* »⁵⁸.

⁵⁷ Benhamou et Joëlle Farchy, Droit d'auteur et copyright, Françoise édition La Découverte, collection repère, 2009, pp. 60

⁵⁸ Raymond Williams, Culture et matérialisme, 1980/1989, édition Les Prairies ordinaires, collection « Penser/Croiser », 2009

Cette citation de Raymond Williams, un sociologue issu des *Cultural Studies*, annonce l'avènement d'une nouvelle donne au sein de la société. Il décrit, dès les années 80, les rouages en place et l'utilisation des nouvelles technologies comme outils de domination du milieu culturel. Il semble annoncer les dérives qui mèneront à ACTA liés à ce concept d'*hypercapitalisme transnational*.

L'apparition de nouvelles technologies permettant la reproduction et la diffusion des œuvres va influencer sur les politiques de protection des droits de la propriété intellectuelle. En effet l'industrie culturelle qui possédait le monopole de la fabrication des supports de ces œuvres va voir petit à petit se démocratiser les moyens de duplication de « l'objet culturel » et par là une idée de « spoliation » du contrôle et des redevances des droits d'auteur.

Après l'enregistrement magnétique va succéder l'enregistrement numérique et internet.

A chaque évolution il y aura une levée de bouclier de l'industrie culturelle qui aboutira aux accords ADPIC entrés en vigueur le 1^{er} janvier 1995.

Cependant internet conduit à une remise en cause plus profonde des droits d'auteur dans leurs composantes à la fois patrimoniales et morales. Certains droits dévolus à l'auteur sont respectés comme, notamment, le droit de divulgation, qui donne à l'auteur le pouvoir de décider le moment et le mode de communication de son œuvre et la maîtrise de sa diffusion. De même le droit au nom et à la paternité peut être respecté dans le sens où il est possible de signer son œuvre. Ce n'est pas le cas du droit de rétractation et surtout du droit à l'intégrité : Internet rend irréversible le passage dans la sphère publique.

« La propriété intellectuelle est devenu, aux yeux de nombre d'internaute, le symbole d'un archaïsme à l'heure de la société de l'information »⁵⁹

De fait, il est important de noter que quelques jours après l'adoption de la loi Hadopi 1 par le Parlement Français, les suédois élisait avec 7.1 % des votants, dont 23.4 % de jeunes de moins de 30 ans, un membre du Piratpartiet (le Parti Pirate) Chrisitan Engström qui prône notamment le téléchargement gratuit des fichiers sur Internet, des droits d'auteur réduits à 5 ans ...

Le phénomène tend à s'étendre puisqu'aux dernières législatives françaises de 2012 le Parti Pirate, malgré une visibilité minime et une primauté électorale évidente a présenté 101 candidats dont 24 ont obtenu un score supérieur à 1 %⁶⁰. Ce résultat reste faible mais montre une brèche dans l'opinion publique quant aux lois établies en matière de téléchargement et plus largement de droits d'auteur. Il est cependant à noter que ces résultats ne sont que peu représentatif de la part certainement beaucoup plus importante de la population sensible à ces idées.

C'est à travers un format dématérialisé de diffusion de biens culturels notamment comme la musique, le texte ou les films, pour lequel Internet se révèle particulièrement adapté, que les modèles économiques traditionnels sont remis en question.

En effet l'apparition, dès 1998, du site *Napster* va permettre de développer une autre forme d'accès à la culture, gratuit, sans limite, d'œuvres du monde entier. *Naspter* va très vite s'attirer les foudres de l'industrie culturelle qui va l'attaquer en justice pour non-respect du *Copyright* : cela aboutira à un changement total de son

⁵⁹ Droit d'auteur et copyright, Françoise Benhamou et Joëlle Farchy, édition La Découverte, collection repère, 2009, pp. 60

⁶⁰ <http://legislatives.partipirate.org/2012/voir-tous-les-resultats/>

fonctionnement en en faisant un site de téléchargement légal en commercialisant son contenu.

Parallèlement à cela le P2P (Peer to Peer) va se développer et les internautes auront tôt fait de glisser vers ce système. Le principe est simple des logiciels tel Emule ou Lime Wire vont mettre en commun les données des utilisateurs en permettant un téléchargement direct d'ordinateur à ordinateur. Il s'agit donc d'un système de transmission et de partage de fichiers ainsi qu'un système de mutualisation et de stockage.

De nombreux site proposent dans lien permettant le téléchargement tel Planet-lolo, qui revendiquait 800 000 membres inscrits, était considéré comme l'un des plus importants forums francophones dédiés au téléchargement illégal (warez). « Ce dernier a été fermé en juin 2012. L'administrateur du forum encourt une peine de cinq ans d'emprisonnement et 500 000 euros d'amende »⁶¹.

De nombreux exemples existent qui montrent que les lois en vigueur semblent fonctionner ... pourquoi dans ces conditions vouloir adopter ACTA ?

« Pour les industries culturelles, Internet est essentiellement un outil permettant de renouveler les méthodes de diffusions comme l'ont été en leur temps la radio pour la musique ou la télévision pour les images »⁶².

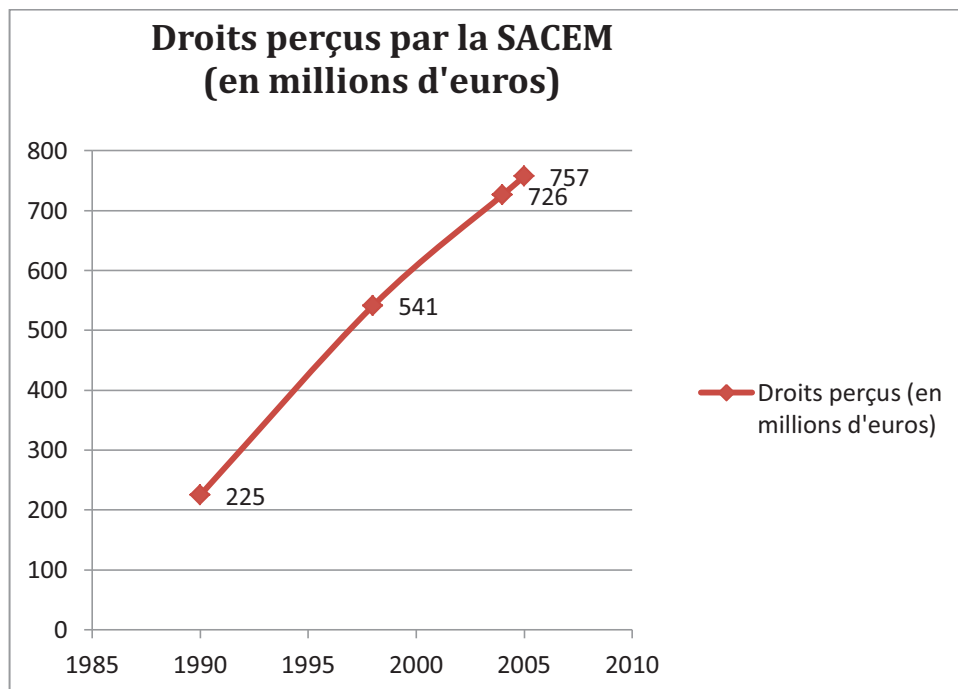
⁶¹ http://www.lemonde.fr/technologies/article/2012/06/12/telechargement-fermeture-du-site-planete-lolo_1717119_651865.html

⁶²

Avant de répondre à cette question il ne faut pas oublier qu'Internet « a fait exploser les revenus générés par exploitation de certaines œuvres et que ces mêmes industries ont connu une croissance exponentielle entre 1980 et 2000 grâce aux moyens de reproductions que l'on accuse aujourd'hui d'être à l'origine de leur destruction »⁶³. Une société comme Sony qui est à la fois créateur de logiciels et producteur de CD, est également producteur de graveurs et de CD vierge ...

Ainsi les nouveaux modes d'exploitation de la musique qui ont vu le jour ces cent dernières années ont multiplié les revenus des auteurs et de l'industrie culturelle de manière phénoménale.

Prenons l'exemple de la Sacem, Société Civile qui perçoit et redistribue les droits d'auteur. La perception des droits d'auteur sur une période de 25 ans montre une progression 336 % soit 13.5 % par an.



Nous pouvons voir que le développement d'Internet a permis une augmentation effective des droits d'auteurs perçus.

⁶³ A. R. Bertrand, *Droit d'auteur*, 2011/2012, 101.41, p. 25, Dalloz action, Paris, 2011

L'informatique a fait pénétrer le droit d'auteur au cœur des activités commerciales et industrielles. Alors que les secteurs « traditionnels » du droit d'auteur comme l'édition littéraire et musicale, l'industrie cinématographique ou audiovisuelle représentaient, il y a une vingtaine d'année, des marchés mondiaux de plusieurs milliards d'euros, l'informatique et les télécommunications l'ont accru considérablement.

Même si les systèmes modernes de reproduction portent effectivement atteinte à l'exploitation des œuvres il n'en demeure pas moins que les droits reversés sont toujours et de plus en plus importants.

ACTA, au lieu de prendre en compte des données objectives qui mettent en avant l'avantage certain d'Internet, il cherche par tous les moyens à affliger l'internaute lambda sur les méfaits du piratage, souvent occasionnel, à un acte illégal et criminel. La condamnation ces derniers jours d'un pirate, Jeremiah Perkins, considéré comme leader du groupe *Imagine*, aux Etats-Unis, à 5 ans de prison pour violation du droit d'auteur en bande organisée⁶⁴, donne un aperçu de la démesure des peines à l'encontre des personnes incriminées par rapport au piratage et à la contrefaçon culturelle.

ACTA dans tout cela

Depuis le printemps 2008, l'Union européenne, les États-Unis, le Japon, le Canada, la Corée du Sud, l'Australie ainsi que quelques autres pays négocient un traité commercial visant à lutter contre la contrefaçon : ACTA. Le dernier « round » de négociation a eu lieu en toute discrétion en novembre 2009 en Corée du Sud, et a

⁶⁴ <http://www.zdnet.fr/actualites/etats-unis-5-ans-de-prison-pour-le-pirate-en-chef-du-groupe-imagine-39785949.htm>

été consacré à la « protection des droits de propriété intellectuelle dans l'environnement numérique ». Ce dernier vise à étendre à tous les pays signataires une régulation de l'Internet toujours plus stricte et attentatoire aux libertés, avec la mise en place de dispositifs de riposte graduée et de filtrage des contenus.

Ce processus de négociation ne manque pas de soulever un tôle notamment en Europe où l'on voit dans ce traité une atteinte aux libertés individuelles et à la neutralité du net.

D'autre part, cette négociation s'est faite en dehors de toute concertation publique. Ainsi une coalition mondiale d'organisations non-gouvernementales, d'associations de consommateurs et de fournisseurs de services en ligne publie fin 2009 une lettre ouverte adressée aux institutions européennes concernant l'accord commercial relatif à la contrefaçon, actuellement toujours en négociation. Ces organisations appellent le Parlement européen et les négociateurs de l'Union Européenne à s'opposer à toute mesure dans l'accord multilatéral qui porterait atteinte aux droits et libertés fondamentaux des citoyens en Europe et à travers le monde.

Dans le domaine culturel il a « pour but de lutter contre la diffusion non-autorisée d'œuvres culturelles sur Internet »⁶⁵.

Cette crispation des débats à différents niveaux et notamment culturel autour d'une opposition entre consommateurs dont le niveau de disposition à payer pour les biens culturels ne cesserait de décliner et exigences de rentabilité des industriels masque les véritables enjeux. En effet le problème que pose ACTA c'est, en dehors de la protection de l'objet culturel, une remise en cause la distribution et de la diffusion de la culture. ACTA est ainsi perçu comme un accord de privatisation des savoirs.

⁶⁵ <http://www.laquadrature.net/fr/ACTA>

ACTA vise à renforcer la lutte contre la contrefaçon. Les moyens mis en place à cette fin implique « le renforcement des contrôles aux frontières ou l'augmentation des peines, de transformer les intermédiaires techniques d'Internet — fournisseurs d'accès et hébergeurs — en factionnaires du droit d'auteur, fermant les accès des internautes ou filtrant des sites en dehors de tout contrôle judiciaire »⁶⁶.

« Les règles de l'ACTA et, plus généralement, de la propriété intellectuelle ont un impact énorme sur nos vies quotidiennes. Culture, éducation, santé ou communication : peu de domaines ne seront pas touchés par ces nouvelles règles », s'inquiète l'universitaire canadien Michael Geist.

Ainsi on assisterait à la fin de la neutralité d'Internet.

"La protection des créateurs ne doit jamais être utilisée comme un prétexte face à la liberté d'Internet" : Viviane Reding, commissaire chargée de la Justice

Le journal L'Humanité est très tranché sur le sujet. Pour lui ACTA, « c'est la main basse des groupes industriels sur la connaissance, c'est empêcher la libre-circulation des savoirs, c'est imposer au monde une ignorance de masse et une consommation coûteuse et standardisée. C'est la privatisation (...) de la culture, de la connaissance ». ⁶⁷

L'engagement des populations dites « de gauche » contre ACTA est loin d'être la seule à demander le rejet de cet accord. Ainsi, le parlement a voté à une très large majorité et de tous les groupes parlementaires quelle que soit sa tendance (exception faite des élus français UMP au sein du PPE DE qui ont majoritairement

⁶⁶ <http://www.monde-diplomatique.fr/2010/03/LATRIVE/18881>

⁶⁷ <http://www.humanite.fr/social-eco/acta-laccord-sur-la-privatisation-des-connaissances-est-signe-488678>

voté pour) de même que « la commission du Commerce international chargée du dossier, mais aussi les commissions du Développement, de l'Industrie, des Affaires juridiques et des Libertés civiles, sollicitées pour avis, s'étaient toutes prononcées pour un rejet de l'accord »⁶⁸.

En effet ce texte négocié à huit-clos pose le problème de sa légitimité : comment un traité modifiant en profondeur un système n'a, à aucun moment, été ouvert au dialogue des différents partenaires civils et publics ?

Il y a là, bien plus largement une négation de la démocratie. Cela a permis de lever des foules du monde entier et de tout courant politique et s'opposer à ce texte :

« Il est intolérable que des mesures menaçant les libertés fondamentales soient négociées en toute opacité par des hauts fonctionnaires alors que ces clauses, qui dépassent largement le cadre d'accords commerciaux, doivent être débattues de manière démocratique et transparente »⁶⁹.

La difficulté des recherches documentaires a été de trouver des sources allant dans le sens d'ACTA car les avis sont assez unanimes pour condamner le traité. En effet même les sites qui le promouvaient ont supprimé des pages visibles sur le sujet après le 4 juillet, notamment celui du GESAC (groupement européen des sociétés d'auteurs et de compositeurs, le lobby européen des sociétés de droits d'auteur) qui représente les différentes sociétés civiles de perception des droits d'auteur (dont la Sacem, l'Adagp, la Scam, la Sesam, la Sdrm pour les membres français).

⁶⁸ <http://www.lefigaro.fr/flash-eco/2012/07/04/97002-20120704FILWWW00496-ue-le-parlement-vote-contre-l-acta.php>

⁶⁹ <http://www.laquadrature.net/fr/acta-ceta-etc-stop-au-deni-de-democratie>

Force est ainsi de constater que ce traité négocié sans un appel légitime à la démocratie a fait monter au créneau différents acteurs comme *La Quadrature du net*, les « hacktivistes » d'*Anonymous*, des personnalités tant artistiques que politiques ... et plus largement une mobilisation populaire souvent jeune issue de la génération Internet.

Cependant malgré le vote massif au Parlement Européen allant contre ACTA, de nouveaux traités sont en préparation, nommés CETA, SOPA PIPPA, UE US TAFTA ... l'industrie culturelle n'a pas dit son dernier mot ...

Ainsi Jérémie Zimmermann, cofondateur et porte-parole de l'organisation citoyenne *La Quadrature du Net* de conclure :

« Une fois encore, la Commission européenne et les gouvernements des États membres pourraient être en train d'essayer d'imposer des mesures répressives dans un accord commercial, au lieu d'ouvrir un débat démocratique sur le droit d'auteur. Nous n'avons toujours aucune raison d'être rassurés par les douces paroles de la Commission européenne et des ministres français »

Ce mouvement populaire contre l'instrumentalisation des droits d'auteur semble se diriger vers un libéralisme culturel où toutes les « données culturelles » deviennent libres d'accès. Ce mouvement va au-delà des questions culturelles et ces aspirations œuvrent à une certaine forme de liberté totale qui pourrait permettre d'émanciper la culture de l'industrie culturelle.

Conclusion

A travers les différents prismes de ce mémoire, l'idée était de montrer comment l'industrie culturelle s'était appropriée la culture. De fait il s'est produit un mouvement historique complexe qui explique cette main-mise sur « l'objet art » et plus généralement sur la culture mais surtout la suprématie qu'exerce l'industrie sur la population. On peut en effet parler durant tout le XXème siècle d'une véritable « propagande privée » qui travaille à une production culturelle « de masse » qui plairait au plus grand nombre en effaçant les singularités de chacun derrière des stéréotypes de consommateurs de culture.

Ce mouvement va de pair avec l'avènement du capitalisme comme modèle de société qui entend dominer le marché de l'art par une fétichisation de la « marchandise culturelle » servant de support aux relations entre les hommes de manière à ce que cette marchandise conditionne leur production mais aussi leur consommation. « Les catégories de l'économie bourgeoise sont des formes de l'intellect qui ont une vérité objective, en tant qu'elles reflètent des rapports sociaux réels, mais ces rapports n'appartiennent qu'à cette époque historique déterminée, où

la production marchande est le mode de production social. »⁷⁰ La valeur d'usage de l'objet va subir un déplacement afin de lui donner une valeur d'échange c'est-à-dire, pour prendre un exemple dans le domaine de la culture, qu'une marchandise culturelle qui a une valeur objective vis-à-vis de la quantité de travail nécessaire à sa conception va se voir approprier une valeur marchande qui n'est plus en lien avec cette quantité de travail mais par rapport à une valeur subjective inhérente à l'économie culturelle.

La culture en tant que phénomène socio-culturel est donc un outil politique majeur.

On peut voir en elle une véritable forme d'aliénation des masses, un assujettissement des populations qui maintient les classes sociales dans leur déterminisme.

Mais elle permet également d'opposer à cette industrie culturelle une contre-culture populaire issue des cultures émergentes en opposition aux valeurs établies qui tentent de déplacer les valeurs existantes. Certains mouvements artistiques ou civils vont dans le sens d'une « reconquête » à travers justement une dénonciation des pratiques de domination de masse et, par des actions concrètes, tendent à recréer une diversité culturelle et une liberté d'accès à la culture.

⁷⁰ Karl Marx, *Le Capital*, Livre premier, le développement de la production capitaliste, Chapitre 1^{ère} section, la marchandise et la monnaie, Chapitre premier, la marchandise, IV le caractère fétiche de la marchandise et son secret, 1867, Quadrige, PUF, 1993

Bibliographie

- La Boétie (Etienne de), *Discours de la servitude volontaire*, 1549, GF – Flammarion, Paris, 1983
- Hobbes (Thomas), *Le Citoyen ou le fondement de la politique*, 1642, GF – Flammarion, Paris, 1982
- Locke (John), *Essai sur l'entendement humain*, 1689, les Classiques de la philosophie, le livre de poche, Paris, 2009
- Kant (Emmanuel), *Métaphysique des mœurs II Doctrine du droit, doctrine de la vertu*, 1785, GF Flammarion, Paris, 1994
- Hegel (Georg Wilhelm Friedrich), *Principes de la philosophie du droit*, 1821, GF Flammarion, Paris, 1999
- Stirner (Max), *L'Unique et sa propriété*, 1844, édition de la Table Ronde, Paris, 2000
- Marx (Karl), Engels (Friedrich), *Les thèses sur Feuerbach*, VI, 1845
- Marx (Karl), Engels (Friedrich), *L'Idéologie allemande*, première partie, 1846, éditions sociales, Paris, 1970
- Pessoa (Fernando), *Le banquier anarchiste*, 1922, Christian Bourgeois, Paris, 1999
- Borgès (Jorge Luis), *Fictions*, 1956, Folio, Gallimard, Paris, 1974
- Bernays (Edward), *Propaganda Comment manipuler l'opinion en démocratie*, 1928, Zones, La découverte, Paris, 2007
- Horkheimer (Max), Adorno (Theodor), *la dialectique de la Raison*, 1944, Tél Gallimard, 1974
- Williams (Raymond), *Culture et matérialisme*, 1980/1989, édition Les Prairies ordinaires, collection « Penser/Croiser », 2009
- Lasch (Christopher), *Culture de masse ou culture populaire*, 1981, édition Climats, 2011
- Debord (Guy), *La société du spectacle*, troisième édition, Folio, édition Gallimard, 1992

- Bourdieu (Pierre), *Les Règles de l'art*, édition du Seuil, 1992-1998
- Hall (Stuart), *Identités et Cultures, Politique des Cultural Studies*, édition Amsterdam, 2007
- Žižek (Slavoj), *La subjectivité à venir, essai critique*, Champs essais, Flammarion, Paris, 2006
- Stiegler (Bernard), *Réenchanter le monde, la valeur esprit contre le populisme industriel*, Champs essais, Flammarion, Paris, 2006
- Stiegler (Bernard), *Ars Industrialis, Réenchanter le monde*, coll. Champs essais, Flammarion, 2008
- Stiegler (Bernard), *La télécratie contre la démocratie*, coll. Champs essais, Flammarion 2008

- Dorval (Catherine), *Le guide des aides et subventions pour la musique*, Edition Guide arts, Paris, 2006
- Benhamou (Françoise), Farchy (Joëlle), *Droit d'Auteur et Copyright*, édition La Découverte, collection repère, 2009
- Bertrand (André R.), *Droit d'auteur*, 2011/2012, Dalloz action, Paris, 2011

- Autonome a.f.r.i.c.a. - groupe, Luther Blisset, Sonja brünzels, *Manuel de communication-Guerilla*, label Zone, Editions La Découverte, Paris, 2011Max
- Cardet (Mathias), *L'Effroyable Imposture Du Rap*, Éditions Blanche / Kontre-Kulture, 2012
- Braudel (Fernand), *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle Tome 3 : Le Temps du Monde*, Paris, Armand Colin, 1979
- Mauss (Marcel), *Manuel d'ethnographie, cours professé entre 1926-1939*, Payot, Paris, 1947
- Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982.

- Site de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle : <http://www.wipo.int/portal/index.html.fr>
- Site de la SACEM : <http://www.sacem.fr/cms/home>
- Site de l'ADAMI : <http://www.adami.fr/>
- Site de Légiculture : <http://www.legiculture.fr/>
- Site de l'APCE : <http://www.apce.com/pid601/artiste-auteur.html>
- Site du mouvement NSK : <http://www.nskstate.com/>
- Site Wikipedia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Droits_d%27auteur (malgré les précautions à avoir dans l'utilisation de Wikipedia, l'article consacré aux droits d'auteur est complet et renseigné)
- Institut Fédéral de la propriété intellectuelle : <https://www.ige.ch/fr.html>
- https://www.ige.ch/fileadmin/user_upload/Juristische_Infos/e/transparency_paper.pdf
- Quadrature du net : <http://www.laquadrature.net/fr>
- Le Monde : http://www.lemonde.fr/technologies/article/2012/07/04/le-parlement-europeen-vote-contre-le-traite-anti-contrefacon-acta_1729032_651865.html
- GESAC : http://www.gesac.org/fr/homepage_fr/index.asp
- OMC : http://www.wto.org/french/thewto_f/whatis_f/tif_f/agrm7_f.htm
- Wikipedia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Accord_commercial_anti-contrefa%C3%A7on
- Parlement Européen : <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//NONSGML+PV+20120704+RES-RCV+DOC+PDF+V0//EN&language=EN>
- Le Figaro : <http://www.lefigaro.fr/flash-eco/2012/07/04/97002-20120704FILWWW00496-ue-le-parlement-vote-contre-l-acta.php>
- Le Monde Diplomatique : <http://www.monde-diplomatique.fr/2010/03/LATRIVE/18881>
- L'Humanité : <http://www.humanite.fr/social-eco/acta-laccord-sur-la-privatisation-des-connaissances-est-signe-488678>

- Bernard Stiegler :

http://www.dailymotion.com/video/x5h7u8_28-bernard-stiegler-partie-1_news

http://www.dailymotion.com/video/x5h82a_28-bernard-stiegler-partie-2_news

- Laibach :

http://www.dailymotion.com/video/xe38j_laibach-life-is-life_music

- NSK :

<http://www.nskstate.com/>

- Voina :

http://www.youtube.com/watch?v=R_921wp3f2s&feature=player_embedded