

CULTURE LIBRE

FREE CULTURE / ÉDITION FRANÇAISE


COMMENT LES MEDIA UTILISENT LA TECHNOLOGIE ET LA LOI
POUR CONFISQUER LA CULTURE ET CONTROLER LA CREATIVITE


LAWRENCE LESSIG




Vous êtes libres :

 de reproduire, distribuer et communiquer cette création au public

 de modifier cette création selon les conditions suivantes :

 Paternité. Vous devez citer le nom de l'auteur original de la manière indiquée par l'auteur de l'œuvre ou le titulaire des droits qui vous confère cette autorisation (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'ils vous soutiennent ou approuvent votre utilisation de l'œuvre).

 Pas d'Utilisation Commerciale. Vous n'avez pas le droit d'utiliser cette création à des fins commerciales.

À chaque réutilisation ou distribution de cette création, vous devez faire apparaître clairement au public les conditions contractuelles de sa mise à disposition. La meilleure manière de les indiquer est de fournir un lien vers cette page web :

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/deed.fr>

Chacune de ces conditions peut être levée si vous obtenez l'autorisation du titulaire des droits sur cette œuvre.

Rien dans ce contrat ne diminue ou ne restreint le droit moral de l'auteur ou des auteurs.

Traduction : Wikisource. Actuellement sur http://www.wikilivres.info/wiki/Culture_libre

La présente version a été élaborée par le site Ebooks libres et gratuits <http://www.ebooksgratuits.com> – en reprenant et corrigeant le travail des sites :

<http://fr.readwriteweb.com/2009/02/05/a-la-une/culture-libre-free-culture-lawrence-lessig-ebook/>

et

<http://efele.net/ebooks/> (ce dernier ayant déjà corrigé et amélioré la version du site précédent).

Site officiel en anglais : www.free-culture.cc

Préface à l'édition française

Écrit par Fabrice Epelboin, le 5 février 2009

Le copyright (ou le droit d'auteur, les subtiles différences entre ces deux régimes juridiques n'ont pas la moindre importance ici), est entré avec fracas dans l'ère du numérique. Aujourd'hui, il est devenu une menace majeure pour la Culture. Pas pour l'industrie de la Culture, mais pour la Culture. Une distinction qui, en France, a disparu.

Ce n'est pas la première fois qu'une loi que l'on pensait éternelle se heurte de façon violente à un changement majeur de son environnement technologique. Dans ce livre, Lawrence Lessig nous raconte comment, en son temps, le droit de propriété terrien s'est lui aussi heurté à une invention, l'aviation, et a été, lui, révisé pour faire place au progrès.

L'interaction entre la technologie et le droit, dans laquelle le politique joue un rôle majeur, est l'un des grands enjeux de notre époque. Ne nous y trompons pas, la crise économique actuelle n'y change rien, pas plus qu'elle n'effacera d'autres enjeux majeurs comme le réchauffement climatique. Ce n'est qu'au prix d'une révision des lois régulant la propriété sur les œuvres de l'esprit que nous pourrions pleinement entrer dans la culture du XXI^e siècle, et cette bataille est loin d'être gagnée.

Cette bataille a un nom, la Culture Libre, un environnement culturel qui était, il y a à peine quelques générations, la norme, et qui est à l'origine de la Culture dans laquelle nous vivons aujourd'hui. Mais notre Culture, suite à quelques habiles modifications des lois obtenues par les lobbys, et surtout à travers sa collision avec les technologies numériques, est devenue une Culture féodale, où un petit groupe possède un contrôle total et despotique sur la façon dont elle doit s'exprimer, et sur le chemin qu'elle doit prendre.

Il est temps de libérer la Culture.

Cette lutte sera longue, mais elle ne peut aboutir qu'à une issue qui soit favorable aux partisans de la Culture Libre. La seule véritable question est de savoir combien de temps nous perdrons en chemin, et, d'un point de vue plus local, quel sera le pays qui, conscient de la place dominante à prendre au XXI^e siècle, fera le premier pas, s'assurant ainsi la part du lion, demain.

Comme nous l'explique Lessig, au début du XX^e siècle, ce sont les américains qui ont fait le premier pas. Hollywood, ainsi que la radio et bien d'autres formes que prend notre Culture contemporaine, sont nés d'une pratique qui était alors qualifiée de « pirate », et qui les a menés à une domination culturelle sans partage qui dure encore aujourd'hui.

Avec l'arrivée de Barack Obama au pouvoir, dont Lawrence Lessig est très proche et qu'il a soutenu tout au long de sa campagne, il est probable qu'ils fassent à nouveau ce pas dans les années à venir. La France, elle, reste délibérément à la traîne.

Alors que l'Assemblée Nationale s'apprête à voter, dans les mois qui viennent, une loi stupide qui sera dépassée à peine son décret d'application promulgué, le véritable enjeu est ailleurs, infiniment plus important que la mise au pas de vilains « pirates » (dont le tort qu'ils sont censés causer à l'industrie n'est toujours pas démontré à ce jour). Le véritable enjeu est de savoir quelles nations écriront demain la Culture du XXI^e siècle, rien de moins, ceci en se libérant de la prison construite par ceux qui ont industrialisé la Culture du XX^e siècle.

Ce livre est la pierre fondatrice du mouvement « Culture Libre », aucun juriste, aucun politique, au final, aucun citoyen soucieux des enjeux de politique culturelle ne peut faire l'impasse sur

lecture.

Pour les geeks, c'est une occasion de prendre conscience, si ce n'est déjà fait, de la place centrale qu'est appelée à prendre la technologie dans la construction de la société de demain. Place qu'elle a déjà prise depuis longtemps dans leurs vies, et qu'elle a déjà largement structurée, dans leurs interactions sociales, dans leurs modes d'accès et de participation aux connaissances et – plus largement – à la Culture.

Pour un député, par les temps qui courent, négliger une telle lecture, c'est faire l'aveu, au pire, d'une influence coupable, au mieux, d'une volonté farouche de retarder le progrès et l'avenir, par peur, par manque de courage, ou par stupidité, au même titre que les initiatives pour s'attaquer aux problèmes posés par le réchauffement climatique ont été, par le passé, repoussées, encore et encore.

Mais tout comme l'écologie est devenu – enfin – un enjeu de société, et donc un argument électoral, la Culture Libre, à laquelle toute une génération est largement sensibilisée (même si elle ne l'appelle pas nécessairement ainsi), deviendra elle aussi un enjeu de société dans les années à venir, au risque de provoquer une rupture profonde au sein de cette société.

Ce livre est indispensable pour quiconque souhaite comprendre les enjeux de cette rupture à venir, et comprendre comment la Culture au XXI^e siècle peut redevenir libre.

Vous pouvez faire un commentaire à propos de cette préface ou du livre à l'adresse suivante :

[http://fr.readwriteweb.com/2009/02/05/a-la-une/culture-libre-free-culture-lawrence-lessig-ebook.](http://fr.readwriteweb.com/2009/02/05/a-la-une/culture-libre-free-culture-lawrence-lessig-ebook)

Notes à propos de l'édition française

Ce livre a une histoire particulière, en tant que livre. Disponible en anglais sous licence Creative Commons, qui permet à quiconque d'en faire (pour cette licence particulière), à peu près n'importe quoi, il a été mis à disposition du public gratuitement dans sa version anglaise (ce qui ne l'a pas empêché d'être un best-seller en librairie). Sa traduction en français a été assurée grâce à l'effort collaboratif de dizaines, voire de centaines de volontaires, utilisant un wiki comme outil de travail.

La mise en page, elle, répond à une exigence d'ordre écologique : sa forme originale aurait nécessité plus de 350 pages imprimées, nous ne vous en feront consommer que 130 à peine. Le caractère d'imprimerie, Times New Roman, occupe une surface relativement réduite par rapport à de nombreuses autres formes typographiques, réduisant d'autant le besoin en encre pour l'impression, les marges généreuses, elles, vous permettront de le relire sans soucis.

Le résultat, il faut l'avouer, est encore loin des standards du monde de l'édition. La traduction est parfois brillante, et parfois très mauvaise. Au final, la moitié du texte qui vous est proposé aujourd'hui n'a nécessité que des embellissements d'ordre cosmétique, un chapitre (Eldred 1) est fort mal traduit – il n'est heureusement pas bien important au regard du message porté par ce livre, et sa lecture n'est pas indispensable ; le reste a nécessité un travail de fond pour le rendre lisible.

J'ai été éditeur au début des années 90, et si un collaborateur m'avait fourni une telle traduction, je ne l'aurais pas accepté. Ici, la situation est différente. À partir d'un premier jet de traduction, dont la plus large partie était tout à fait correcte, rappelons le, un travail a été effectué sur le reste pour donner, au final, un texte parfaitement lisible, même s'il subsiste quelques lourdeurs, et qu'une unification du style et du vocabulaire auraient été nécessaires, du fait même des multiples voix des traducteurs, anglophones et francophones, qui transparaissent ça et là.

Un véritable travail d'éditeur aurait nécessité encore plusieurs relectures, ainsi qu'une traduction exhaustive des notes de bas de page, mais voilà, tout ce travail, de la traduction à la mise en page, et sa distribution à sa promotion, a été ou sera fait de façon bénévole, et il vous permet d'avoir accès à un texte fondamental, qu'aucun éditeur français ne s'est donné la peine de traduire et de publier. Quel plus est, tout cela vous est donné, gratuitement, grâce au travail de centaines d'internautes qui ne connaissent pas, mais qui partagent un idéal commun, celui de véhiculer des idées auxquelles ils croient.

Merci à eux.

Préface

À la fin de sa critique de mon premier livre, *Code : And Other Laws of Cyberspace*, David Pogue, un brillant auteur de nombreux textes informatiques et techniques, écrivait :

« Contrairement à la loi véritable, Internet n'a pas la capacité de punir. Il ne touche pas les gens qui ne sont pas en ligne (et seule une petite minorité de la population mondiale l'est). Et si vous n'aimez pas Internet, vous pouvez toujours éteindre le modem.^[1] »

Pogue était sceptique vis-à-vis de l'argument principal du livre, à savoir que le logiciel, ou « code », fonctionne comme une sorte de loi. Sa critique suggérait l'heureuse idée que si la vie dans cyberspace tournait mal, nous pouvions toujours actionner l'interrupteur, et abracadabra ! être de retour à la maison. Coupons le modem, débranchons l'ordinateur, et tout problème existant dans cyberspace cesse de nous toucher.

Pogue avait peut-être raison en 1999. Je suis sceptique, mais peut-être. Mais quand bien même il aurait eu raison à l'époque, ce n'est plus le cas aujourd'hui : *Culture Libre* traite des problèmes causés par Internet, même quand le modem est éteint. Ce livre démontre comment les batailles qui font rage aujourd'hui concernant la vie en ligne, affectent fondamentalement ceux « qui ne sont pas en ligne ». Il n'y a plus d'interrupteur pour nous isoler des effets d'Internet.

Mais contrairement à *Code*, le sujet de ce livre n'est pas Internet en soi. Le sujet en est plutôt ses effets sur l'une de nos traditions, ce qui est bien plus fondamental et plus difficile à comprendre, que ce soit pour les passionnés d'informatique et de technologies que pour les autres, car bien plus importants.

Cette tradition, c'est la manière dont notre culture est créée. Comme je l'explique dans les pages qui suivent, nous venons d'une tradition de « culture libre » : non pas libre au sens de gratuit, pour reprendre la phrase du fondateur du logiciel libre^[2], mais libre comme dans « expression libre », « marchés libres », « commerce libre », « libre entreprise », « libre volonté », et « élections libres ». Une culture libre protège et soutient les créateurs et les innovateurs. Elle le fait d'une manière directe en accordant des droits de propriété intellectuelle. Mais elle le fait aussi indirectement, en limitant la portée de ces droits, pour garantir que les nouveaux créateurs restent *aussi libres que possible* d'un contrôle du passé. Une culture libre n'est pas une culture sans aucune propriété, pas plus qu'un marché libre n'est un marché dans lequel tout est gratuit. Le contraire d'une culture libre est une « culture de permissions » : une culture au sein de laquelle les créateurs peuvent créer uniquement avec la permission des puissants, ou des créateurs du passé.

Si nous comprenions tous ce changement, je pense que nous nous y opposerions. Non pas « nous » de gauche, ou « vous » à droite, mais nous tous qui ne sommes pas actionnaires de ces industries de culture qui ont caractérisé le vingtième siècle. Que vous soyez de gauche ou de droite, si vous êtes, dans ce sens, désintéressés, alors l'histoire que je raconte ici va vous toucher. Car les changements que je décris touchent à des valeurs que les deux bords de notre culture politique tiennent pour fondamentales.

Nous avons entrevu cette union sacrée au début de l'été 2003. Lorsque la FCC^[3] envisageait d'assouplir la réglementation qui limite la concentration des médias, une coalition extraordinaire se mit alors en place, et la FCC reçut plus de 700.000 lettres de protestation contre ce changement. Lorsque William Safire se décrivit défilant « mal à l'aise, au côté du mouvement des Femmes en Rouleau pour la Paix et de la National Rifle Association, entre la libérale Olympia Snowe et le conservateur

Ted Stevens », il eut une formule simple pour décrire ce qui était en jeu : la concentration du pouvoir.
Il demanda alors :

« Ceci vous paraît anti-conservateur ? Pas à moi. Les conservateurs devraient jeter l'anathème sur la concentration du pouvoir, qu'il soit politique, capitaliste, médiatique ou culturel. La diffusion du pouvoir jusqu'à l'échelon local, encourageant ainsi la participation individuelle, est l'essence même du fédéralisme et de la plus grande expression de la démocratie¹⁴. »

Cette idée est l'un des éléments de l'argumentation de *Culture Libre*. Cependant, mon sujet ne résume pas à la concentration du pouvoir qui résulte d'une concentration de la propriété, mais plutôt peut-être parce que c'est moins visible, la concentration du pouvoir qui résulte d'un changement radical dans la portée pratique de la loi. La loi est en train de changer, et ce changement modifie la façon dont notre culture est créée. Ce changement devrait vous inquiéter, que vous vous intéressiez à Internet ou non, et que vous soyez de droite ou de gauche.

Le titre ainsi que la plus grande partie de mon argumentation sont inspirés du travail de Richard Stallman et de la Free Software Foundation. À vrai dire, quand je relis le travail de Stallman, et plus particulièrement les essais publiés dans *Free Software, Free Society*, je me rends compte que toutes les idées théoriques que je développe ici sont des idées que Stallman a décrites voilà des décennies. Il serait donc légitime d'affirmer que ce travail est un « simple » travail dérivé.

J'accepte cette critique, si vraiment c'en est une. Le travail d'un juriste est toujours un travail dérivé, et je ne veux rien faire d'autre dans ce livre que de rappeler à une culture une tradition qui a toujours été la sienne. Comme Stallman, je défends cette tradition sur la base de valeurs. Comme Stallman, je crois que ces valeurs sont celles de la liberté. Et comme Stallman, je crois que ces valeurs, héritées de notre passé, vont avoir besoin d'être défendues à l'avenir. Notre passé a connu une culture libre ; notre avenir n'en connaîtra une que si nous changeons le chemin que nous sommes en train d'emprunter aujourd'hui.

Comme les arguments de Stallman pour le logiciel libre, le plaidoyer pour une culture libre s'achoppe sur une confusion qui est difficile à éviter, et encore plus difficile à comprendre. Une culture libre n'est pas une culture sans propriété ; ce n'est pas une culture dans laquelle les artistes ne sont pas payés. Une culture sans propriété, ou dans laquelle les créateurs ne pourraient pas être payés, ce serait l'anarchie, et non pas la liberté. Et mon propos n'est pas de plaider pour l'anarchie.

Au contraire, la culture libre que je défends dans ce livre est un équilibre entre anarchie et contrôle. Une culture libre, comme un marché libre, est pleine de propriété. Elle est pleine de règles de propriété et de contrats, que les pouvoirs publics doivent faire respecter. Mais tout comme un marché libre est perverti quand sa propriété devient féodale, une culture libre peut être dévoyée par un extrémisme des règles de propriété qui la régissent. C'est ce que je crains pour notre culture aujourd'hui. C'est contre cet extrémisme que ce livre est écrit.

Introduction

Le 17 décembre 1903, sur une plage venteuse de Caroline du Nord, en un peu moins de cent secondes, les frères Wright démontrèrent qu'un véhicule autopropulsé plus lourd que l'air pouvait voler. Le moment fut électrique et son importance largement comprise. Presque immédiatement, cette technologie nouvelle du vol habité suscita une explosion d'intérêt, et une nuée d'innovateurs se mirent à l'améliorer.

À l'époque où les frères Wright inventaient l'avion, la loi américaine stipulait que le propriétaire d'un terrain était non seulement propriétaire de la surface de son terrain, mais de tout le sous-sol jusqu'au centre de la terre, et de tout l'espace au-dessus, « jusqu'à l'infini. »^[5] Depuis des années, les érudits s'étaient demandé comment interpréter au mieux l'idée que des droits de propriété terrestre puissent monter jusqu'aux cieux. Cela signifiait-il que vous possédiez les étoiles ? Pouvez-vous poursuivre les oies en justice, pour violations de propriété volontaires et répétées ?

Puis vinrent les avions, et pour la première fois, ce principe de la loi américaine – profondément ancré dans notre tradition, et reconnu par les plus importants juristes de notre passé – prenait toute son importance. Si ma terre s'étend jusqu'aux cieux, qu'advient-il quand un avion d'United Airlines survole mon champ ? Ai-je le droit de lui interdire ma propriété ? Ai-je le droit de mettre en place un accord d'autorisation exclusive au profit de Delta Airlines ? Pouvons-nous organiser des enchères pour déterminer la valeur de ces droits ?

En 1945, ces questions donnèrent lieu à un procès fédéral. Quand des fermiers de Caroline du Nord Thomas Lee et Tinie Causby commencèrent à perdre des poulets à cause d'avions militaires volant à basse altitude (apparemment les poulets terrorisés se jetaient contre les murs du poulailler et mouraient), ils portèrent plainte au motif que le gouvernement violait leur propriété. Bien entendu, les avions n'avaient jamais touché la surface du terrain des Causby. Mais si, comme l'avaient déclaré en leur temps Blackstone, Kent et Coke, leur terrain s'étendait « vers le haut jusqu'à l'infini », alors le gouvernement commettait une violation de propriété, et les Causby voulaient que cela cesse.

La Cour suprême accepta d'entendre le cas des Causby. Le Congrès avait déclaré les voies aériennes publiques. Mais si le droit de propriété s'étendait réellement jusqu'aux espaces célestes, alors la déclaration du Congrès pouvait très bien être anticonstitutionnelle, car elle constituait une expropriation sans dédommagement. La Cour reconnut que « selon l'ancienne doctrine, les droits de propriété foncière s'étendent jusqu'à la périphérie de l'univers. » Mais le Juge Douglas n'avait pas la patience d'écouter l'ancienne doctrine. En un simple paragraphe adressé à la Cour, il annula des centaines d'années de droit foncier :

« La doctrine n'a pas sa place dans le monde moderne. L'espace aérien est public, comme l'a déclaré le Congrès. Si ce n'était pas vrai, n'importe quel opérateur de vol transcontinental serait exposé à des plaintes sans nombre pour violation de propriété. Le sens commun se révolte à cette idée. Donner raison à des revendications privées sur l'espace aérien entraînerait une paralysie des lignes aériennes, compromettrait profondément leur développement et leur contrôle dans l'intérêt public, reviendrait à privatiser un bien qui a vocation à être public.^[6] »

« Le sens commun se révolte à cette idée. »

C'est comme cela que la loi fonctionne, en général. Pas toujours de façon aussi abrupte et rapide, mais au final, c'est comme cela qu'elle fonctionne. Le juge Douglas n'avait pas pour habitude de tergiverser. D'autres auraient noirci des pages et des pages pour arriver à la même conclusion, qu'il faut

tenir en une seule ligne : « le sens commun se révolte à cette idée ». Mais qu'elle tienne en quelques mots ou en plusieurs pages, le génie particulier d'un système juridique comme le nôtre est que la loi s'adapte aux technologies de son époque. Et en s'adaptant, elle change. Des idées qui un jour semblent solides comme le roc sont friables le lendemain.

En tout cas, c'est ainsi que les choses se passent quand il n'y a pas de puissants pour s'opposer au changement. Les Causby n'étaient que des fermiers.

Bien qu'il y eut sans doute beaucoup de gens fâchés comme eux par le trafic aérien naissant, tous les Causby du monde auraient eu beaucoup de mal à s'unir et à arrêter l'idée, et la technique, que les frères Wright avaient fait naître. Les frères Wright avaient ajouté l'avion au pot commun technologique ; le concept se répandit comme un virus dans un poulailler ; les fermiers comme les Causby se trouvèrent brutalement confrontés à « ce qui semblait raisonnable » étant donnée la technologie inventée par les Wright. Ils pouvaient à loisir, debout dans leurs fermes, poulets morts à la main, menacer du poing ces nouvelles technologies. Ils pouvaient alerter leurs élus, ou même aller en justice. Mais en fin de compte, la force de l'évidence – le pouvoir du « bon sens » – l'emportera. Il n'était pas possible de permettre que leur intérêt « privé » nuise à un intérêt public évident.

Edwin Howard Armstrong est l'un des inventeurs géniaux oubliés de l'Amérique. Il entra sur scène des grands inventeurs américains juste après des géants comme Thomas Edison et Alexander Graham Bell. Mais son travail dans le domaine de la technique radiophonique fut peut être, de celle de tous les inventeurs individuels, la plus importante des cinquante premières années de la radio. Il avait reçu une meilleure éducation que Michael Faraday – qui avait découvert en 1831 l'induction électrique alors qu'il était apprenti-relieur – et il avait la même intuition au sujet de la manière dont les ondes radio fonctionnaient. En trois occasions au moins, Armstrong inventa des technologies extrêmement importantes qui firent avancer notre compréhension de la radio.

Au lendemain de Noël 1933, quatre brevets furent accordés à Armstrong pour son invention la plus importante : la radio FM. Jusque là, les radios grand public émettaient en modulation d'amplitude (AM). Les théoriciens de l'époque avaient déclaré que la radio en modulation de fréquence (FM) ne pourrait jamais fonctionner. Ils avaient raison pour la radio FM dans une bande étroite de fréquence. Mais Armstrong découvrit que la radio à modulation de fréquence dans une large bande de spectre délivrait un son d'une fidélité étonnante, avec beaucoup moins de parasites, et nécessitant bien moins de puissance d'émission.

Il fit une démonstration de cette technologie le 5 novembre 1935, au cours d'une réunion à l'Institut des Ingénieurs Radio, à l'Empire State Building de New York. Il tourna le bouton de réglage de la radio, captant au passage une multitude d'émission AM, jusqu'à ce qu'il trouve l'émission qu'il avait préparée, l'émetteur étant situé à vingt-sept kilomètres de là. La radio se fit tout à fait silencieuse, comme si le poste était mort, et soudain, avec une clarté que personne dans la pièce n'avait jamais entendue venant d'un appareil électrique, le poste reproduisit la voix d'un animateur : « Ici la radio amateur W2AG à Yonkers, New York, émettant en modulation de fréquence à deux mètres cinquante. »

L'auditoire entendit alors ce que personne n'avait cru possible :

On versa un verre d'eau à Yonkers, devant le microphone : le bruit ressemblait à celui de l'eau qui coule... On froissa et déchira une feuille de papier : le bruit fut celui du papier, et non le grésillement d'un feu de forêt... On passa un disque des marches de Sousa, et on joua un solo de piano et un air de guitare... La musique se répandit avec une clarté rarement, voire jamais entendue venant d'une « boîte à musique » radiophonique^[7].

Comme nous le suggère notre bon sens, Armstrong avait découvert une technologie de radio ~~tr~~ supérieure. Mais à l'époque de son invention, Armstrong travaillait pour la RCA. La RCA était alors l'acteur dominant du marché alors dominant de la radio AM. Vers 1935, il existait un millier de stations de radio à travers les États-Unis, mais les stations des grandes villes appartenaient toutes à une poignée de réseaux.

Le directeur de la RCA, David Sarnoff, un ami d'Armstrong, voulait qu'Armstrong trouve un moyen de supprimer les parasites de la radio AM. Il fut donc fort enthousiasmé quand celui-ci lui annonça qu'il avait un système pour supprimer les parasites de la « radio ». Mais quand Armstrong lui montra son invention, Sarnoff ne fut pas content.

« Je pensais qu'Armstrong allait inventer une sorte de filtre pour enlever les parasites de notre radio AM. Je ne pensais pas qu'il allait lancer une révolution : démarrer une fichue nouvelle industrie qui entrerait en compétition avec la RCA. »^[8]

L'invention d'Armstrong menaçait l'empire de la RCA, et la firme entreprit d'étouffer la radio FM. La FM était peut-être une technologie supérieure, mais Sarnoff était un tacticien supérieur.

Comme le décrit un auteur, « les atouts de la FM, essentiellement d'ordre techniques, ne faisaient pas le poids face aux efforts des marchands, bureaux de brevets et cabinets d'avocats, pour éloigner cette menace contre l'industrie dominante. Car la FM, si on la laissait se développer librement impliquait (...) un bouleversement des rapports de force au sein de la radio (...) et à long terme l'abandon du système soigneusement contrôlé de radio AM, grâce auquel la RCA avait bâti son empire^[9]. »

Au début, la RCA confina la technologie au sein de l'entreprise, en insistant sur le fait qu'il était nécessaire de faire des expériences supplémentaires. Quand, après deux ans de tests, Armstrong s'impatienta, la RCA commença à utiliser son pouvoir auprès du gouvernement pour bloquer le déploiement de la radio FM dans son ensemble. En 1936, la RCA engagea l'ancien directeur de la FCC, avec pour mission de faire en sorte que la FCC attribuerait les fréquences de manière à castrer la radio FM, essentiellement en déplaçant la radio FM vers une différente bande du spectre. Au début, ces efforts échouèrent. Mais quand l'attention d'Armstrong et de la nation furent détournée par la seconde guerre mondiale, le travail de la RCA commença à porter des fruits. Peu après la fin de la guerre, la FCC annonça un ensemble de mesures clairement destinées à paralyser la radio FM.

« La série de coups qu'a reçu la radio FM juste après la guerre, sous forme de règlements dictés, à travers la FCC, par les intérêts des grandes maisons de radio, étaient d'une force et d'un caractère retors incroyables^[10]. »

Afin de faire libérer des fréquences pour le dernier pari de la RCA, la télévision, les utilisateurs de la radio FM allaient être déplacés vers une bande de fréquences totalement nouvelle. Il fallut aussi diminuer la puissance des émetteurs radio FM, ce qui signifiait qu'on ne pouvait plus utiliser la FM pour radiodiffuser d'un bout à l'autre du pays. (Ce changement fut très fortement soutenu par AT&T car la perte d'émetteurs relais FM impliquait que les stations radios auraient à acheter des liaisons filaires à AT&T.) La progression de la radio FM fut ainsi étouffée, du moins provisoirement.

Armstrong résista aux attaques de la RCA. En réponse, la RCA résista aux brevets d'Armstrong. Après avoir incorporé la technologie FM dans les standards émergents de la télévision, la RCA déclara les brevets invalides, sans raison, et presque quinze ans après leur dépôt. L'entreprise refusa donc de lui payer des royalties. Pendant six ans, Armstrong livra une coûteuse guerre légale pour défendre ses brevets. Finalement, juste au moment où les brevets expiraient, la RCA proposa de transiger pour une somme si faible qu'elle ne couvrait même pas les frais d'avocats d'Armstrong.

Défait, brisé, et désormais ruiné, Armstrong écrivit en 1954 un court billet à sa femme, et se donna la mort en se jetant par la fenêtre du treizième étage.

C'est ainsi que la loi fonctionne parfois. Pas toujours de manière aussi tragique, et rarement accompagnée d'histoires héroïques, mais parfois, c'est ainsi qu'elle fonctionne. Depuis toujours, le gouvernement et ses agences ont fait l'objet de détournements. Ceci a plus de chance de se produire si des intérêts puissants se trouvent menacés par des changements légaux ou techniques. Ces intérêts puissants, trop souvent, exercent leur influence au sein du gouvernement pour obtenir sa protection. Bien sûr, la rhétorique excusant cette protection est toujours inspirée par la défense de l'intérêt public ; la réalité est quelque peu différente. Des idées qui un jour semblent solides comme le roc, mais qui laissées à elles-mêmes se seraient effritées le lendemain, se maintiennent grâce à cette corruption subtile de notre processus politique. La RCA avait ce que les Causby n'avaient pas : le pouvoir de confisquer les effets du progrès technique.

Internet n'a pas été inventé par une seule personne. On ne peut pas non plus lui attribuer une date de naissance précise. Cependant, en très peu de temps, Internet est entré dans les mœurs américaines. D'après le « Pew Internet and American Life Project », 58 pour cent des Américains avaient accès à Internet en 2002, contre 49 pour cent deux ans auparavant^[11]. Ce nombre a atteint 74 pour cent en 2007.

Au fur et à mesure qu'Internet s'est intégré à la vie ordinaire, il a changé certaines choses. Certains de ces changements sont d'ordre technique : Internet a rendu les communications plus rapides, rassembler des données est devenu moins coûteux, et ainsi de suite. Ces changements techniques ne sont pas le sujet de ce livre. Certes, ils sont importants. Certes, ils ne sont pas bien compris. Mais ils font partie des choses qui disparaîtraient si nous arrêtions tout à coup d'utiliser Internet. Ils ne touchent pas les gens qui n'utilisent pas Internet, ou du moins, ils ne les touchent pas directement. Ils pourraient faire le sujet d'un livre sur Internet. Mais ceci n'est pas un livre sur Internet.

Ce livre traite plutôt de l'un des effets d'Internet, mais qui va au-delà d'Internet : un effet sur la façon dont la culture est élaborée. Ma thèse est qu'Internet a introduit dans ce processus un changement important, et dont nous n'avons pas encore pris conscience. Ce changement va transformer radicalement une tradition qui est aussi ancienne que notre République. La plupart des gens, s'ils avaient conscience de ce changement, le refuseraient. Cependant, la plupart ne voient même pas ce qu'Internet a changé.

Nous pouvons percevoir ce changement en distinguant culture commerciale et culture non commerciale, et en comparant les aspects légaux de chacune. Par « culture commerciale », j'entends cette partie de la culture qui est produite et vendue, ou qui est produite pour être vendue. Par « culture non commerciale », j'entends tout le reste. Quand un vieil homme s'asseyait autrefois dans un parc ou à un coin de rue pour raconter des histoires que les enfants (ou les adultes) consommaient, c'était de la culture non commerciale. Quand Noah Webster faisait publier son « Reader », ou Joel Barlow sa poésie, c'était de la culture commerciale.

Au début de notre histoire, et pour l'essentiel de notre tradition, la culture non commerciale a été non réglementée. Bien sûr, si vos histoires étaient obscènes, ou si votre chanson troublait l'ordre public, il était possible que la loi intervienne. Mais la loi laissait cette culture libre, et n'intervenait jamais directement dans sa création ou sa diffusion. Les moyens habituels par lesquels les citoyens ordinaires partageaient et transformaient leur culture (raconter des histoires, rejouer des scènes de théâtre ou de télévision, participer à des clubs d'amateurs, partager de la musique, enregistrer des cassettes) n'étaient pas réglementés.

La loi régulaient seulement la création commerciale. Au début légèrement, puis d'une façon assez exhaustive, la loi a protégé les intérêts des créateurs, en leur accordant des droits exclusifs sur leurs créations, de façon à ce qu'ils puissent vendre ces droits sur un marché commercial^[12]. Bien sûr, ce représente aussi une partie importante de la création culturelle, et cette partie est devenue de plus en plus importante en Amérique. Mais en aucun cas elle n'a été un élément dominant de notre tradition. Au contraire, ça n'était qu'une partie de notre culture, sous contrôle, et équilibrée par la partie libre.

Aujourd'hui, cette démarcation nette entre le libre et le « contrôlé » a disparu^[13]. Internet a préparé le terrain à cette disparition, et avec l'appui des médias, la loi y a contribué. Pour la première fois dans notre tradition, les moyens habituels par lesquels les individus créent et partagent leur culture tombent sous le coup de la loi, qui a étendu son emprise à des pans entiers de la culture jusqu'à des pans libres de tout contrôle. La technologie, qui jusqu'ici avait préservé l'équilibre historique entre la culture libre et la culture nécessitant une « permission », a été défaite. La conséquence est que notre culture est de moins en moins libre, et de plus en plus une culture de permissions.

On nous justifie ce changement comme nécessaire à la protection de la création commerciale. Et en effet, sa motivation est précisément le protectionnisme. Mais le protectionnisme qui justifie ce changement que je décris plus loin n'est pas d'un genre limité et équilibré, comme celui qui caractérisait la loi dans le passé. Il ne s'agit pas d'un protectionnisme qui protège les artistes. C'est plutôt un protectionnisme qui permet de protéger certains secteurs d'activité. Certaines corporations menacées par le potentiel qu'a Internet de changer la manière dont la culture, commerciale ou non, est produite et partagée, se sont unies pour inciter le législateur à les protéger. C'est l'histoire de la RCA et Armstrong ; c'est le rêve des Causby.

Car pour beaucoup de gens, Internet a libéré une possibilité extraordinaire, celle de participer à la création et à l'élaboration d'une certaine culture, qui rayonne bien au-delà des frontières locales. Cette possibilité a changé les conditions de création et d'élaboration de la culture en général, et ce changement menace les industries établies du contenu. Ainsi, Internet est aux fabricants et distributeurs de contenu du vingtième siècle ce que la radio FM fut à la radio AM, ou ce que le camion fut au chemin de fer du XIX siècle : le début de la fin, ou du moins une transformation substantielle. Les technologies numériques, liées à Internet, pourraient générer un marché de la culture plus concurrentiel et plus dynamique ; ce marché pourrait accueillir des créateurs plus variés et plus nombreux. Ces créateurs pourraient proposer et distribuer des créations plus variées et plus nombreuses ; et, en fonction de quelques facteurs importants, ces créateurs pourraient, en moyenne, mieux gagner leur vie dans ce système qu'ils ne le font aujourd'hui – du moins si les RCA de notre temps n'utilisent pas la loi pour se protéger de cette concurrence.

Cependant, comme je le montre dans les pages qui suivent, c'est exactement ce qui est en train de se produire dans notre culture aujourd'hui. Ces équivalents actuels des radios du début du vingtième siècle ou des chemins de fer du dix-neuvième siècle usent de leur influence pour que la loi les protège contre ces moyens nouveaux, plus efficaces, et plus dynamiques, de fabriquer la culture. Ils sont en train de réussir à transformer Internet avant qu'Internet ne les transforme.

Beaucoup de gens ne voient pas les choses de cette manière. Les batailles au sujet du copyright d'Internet leur semblent éloignées. Pour les rares personnes qui y prêtent attention, elles semblent surtout se résumer à de simples interrogations, à savoir : le « piratage » va-t-il être autorisé, et la « propriété » va-t-elle être protégée. La « guerre » qui a été engagée contre les technologies de l'Internet, et que Jack Valenti, le président de la Motion Picture Association of America (MPAA) appelle sa « guerre anti-terroriste personnelle »^[14] a été présentée comme une bataille pour faire régner la loi et pour faire respecter la propriété. Pour savoir de quel côté se ranger dans cette guerre,

suffirait simplement de décider si nous sommes pour ou contre la propriété.

Si c'était vraiment là l'alternative, alors je serais du côté de Jack Valenti et de l'industrie du contenu. Moi aussi, je crois en la propriété, et particulièrement en l'importance de ce que M. Valenti appelle poétiquement la « propriété créatrice ». Je crois que le « piratage » est mauvais, et que la loi intelligemment écrite, devrait punir le « piratage », que ce soit sur Internet ou ailleurs.

Mais ces idées simples cachent une question bien plus fondamentale et un changement bien plus important. Ma crainte est que, à moins que nous n'arrivions à comprendre ce changement, la guerre pour débarrasser le monde des « pirates » d'Internet ne débarrasse aussi notre culture de certaines valeurs qui ont fondé notre société depuis ses débuts.

Ces valeurs ont fondé une tradition qui, pendant les 180 premières années de notre République au moins, a garanti aux créateurs le droit de s'inspirer librement du passé, et a protégé les créateurs innovateurs du contrôle de l'État ou d'un contrôle privé. Le Premier Amendement (NdT : de la Constitution Américaine) protège les créateurs du contrôle de l'État. Et comme le démontre avec force le professeur Neil Netanel^[15], la loi sur le copyright, bien équilibrée, protège les créateurs du contrôle privé. Notre tradition n'est donc ni soviétique, ni une tradition de patrons. Au contraire, elle a délimité un large espace au sein duquel les créateurs ont pu élaborer et étendre notre culture.

Cependant, la loi, en cherchant à réguler les changements technologiques liés à Internet, a répondu par une augmentation massive de la réglementation sur la création en Amérique. Pour nous inspirer d'œuvres existantes, ou bien pour les critiquer, nous devons d'abord demander la permission, à la manière d'Oliver Twist. Bien sûr, la permission est souvent accordée. Mais elle n'est pas souvent accordée à un indépendant, ou à qui veut critiquer. Nous avons créé une sorte de noblesse culturelle. Ceux qui sont dans la classe noble ont la vie facile, ceux qui n'y sont pas ne l'ont pas. Mais c'est une noblesse, sous toutes ses formes, qui est étrangère à notre tradition.

L'histoire qui suit a pour sujet cette guerre. Mon sujet n'est pas la « place centrale de la technologie » dans notre vie quotidienne. Je ne crois pas aux dieux, numériques ou autres. Il ne s'agit pas non plus d'une tentative de diaboliser un individu ou un groupe, car je ne crois pas non plus au diable, qu'il soit capitaliste ou autre. Il ne s'agit ni d'un conte moral, ni d'un appel au jihad contre une industrie.

Il s'agit plutôt d'un effort pour comprendre une guerre, désespérément destructrice, inspirée par les technologies d'Internet, mais qui s'étend bien au-delà du code informatique. En expliquant cette guerre, nous œuvrons pour la paix. La dispute en cours autour des technologies Internet n'a aucune raison valable de continuer. Notre tradition et notre culture souffriront beaucoup si cette guerre se prolonge de façon injustifiée. Nous devons comprendre les racines du conflit, et nous devons le résoudre au plus vite.

Comme la bataille des fermiers Causby, l'objet du conflit est, en partie, la « propriété ». La propriété dans cette guerre n'est pas aussi palpable que celle des Causby, et aucun poulet innocent n'a perdu la vie. Pourtant, pour une majorité de gens, les idées qui accompagnent cette notion de « propriété » sont aussi évidentes que l'inviolabilité de leur ferme ne l'était aux yeux des Causby. Nous sommes comme les Causby. Ainsi, la plupart d'entre nous tiennent pour acquis les extraordinaires revendications faites de nos jours par les détenteurs de « propriété intellectuelle ». La plupart d'entre nous, comme les Causby, considérons que ces revendications sont évidentes. Et par conséquent, comme les Causby, nous protestons quand une nouvelle technologie interfère avec cette propriété. Tout comme pour eux, il nous semble clair que ces nouvelles technologies Internet violent une revendication légitime de « propriété ». Tout comme pour eux, il nous semble clair que la loi de

intervenir pour faire cesser cette violation.

Par conséquent, quand des passionnés d'informatique ou de technologie veulent défendre ce qu'ils appellent des technologies à la Armstrong ou à la façon des frères Wright, nous restons indifférents. Le sens commun ne se révolte pas. Contrairement au cas des malheureux Causby, le sens commun est du côté des propriétaires dans cette guerre. Contrairement aux heureux frères Wright, Internet n'a pu inspirer de révolution en sa faveur.

Mon souhait est de faire évoluer ce sens commun. Je m'étonne de plus en plus du pouvoir de cette idée de propriété intellectuelle, et surtout de sa capacité à handicaper le sens critique des hommes politiques et des citoyens. Jamais dans notre histoire la partie « possédée » de notre « culture » n'a été aussi importante qu'aujourd'hui. Et pourtant, la concentration du pouvoir qui contrôle *les usages* de cette culture n'a jamais été aussi largement acceptée.

Le mystère se résume en un mot : pourquoi ?

Aurions-nous enfin compris une vérité concernant la valeur et l'importance d'une propriété absolue sur les idées et la culture ? Aurions-nous découvert que notre tradition a eu tort de rejeter une revendication aussi absolue ?

Ou bien est-ce parce que l'idée d'une propriété absolue des idées et de la culture bénéficie aux RCA de notre époque, et ne nous choque pas à première vue ?

Cette dérive brutale par rapport à notre tradition de libre culture est-elle le fait d'une Amérique corrigeant une erreur de son passé, comme elle l'a fait après une guerre sanglante contre l'esclavage et comme elle le fait encore avec les inégalités ? Ou bien n'est-elle qu'une manifestation de plus d'un système politique détourné par une poignée d'intérêts particuliers puissants ?

Si le sens commun conduit à l'extrémisme sur ces questions, est-ce vraiment parce qu'il croit à l'extrémisme ? Ou alors, est-ce que le sens commun cède devant l'extrémisme parce que, comme dans le cas d'Armstrong contre la RCA, le côté le plus puissant s'est arrangé pour imposer ses vues ?

Je ne cherche pas à être mystérieux. Mon opinion personnelle est faite. Je crois qu'il était juste que le sens commun se révolte contre l'extrémisme des Causby. Je crois qu'il serait juste que le sens commun se révolte contre les revendications extrêmes faites aujourd'hui au nom de la « propriété intellectuelle ». Ce que la loi exige aujourd'hui est de plus en plus stupide, un peu comme un policier qui arrêterait un avion pour violation de propriété. Cependant les conséquences de cette stupidité sont bien plus profondes.

La bataille qui fait rage actuellement est centrée autour de deux idées : le « piratage » et le « propriété ». Mon but dans les deux prochaines parties de ce livre est d'explorer ces deux idées.

Ma méthode n'est pas la méthode habituelle d'un universitaire. Je ne souhaite pas vous plonger dans des argumentations complexes, mâtinées de références à d'obscurs théoriciens français [sic] aussi naturel que ce soit pour les individus bizarres que nous sommes devenus, nous autres universitaires. Au contraire, je commence chaque partie par quelques histoires, afin d'établir un contexte dans lequel ces idées apparemment simples peuvent être mieux appréhendées.

Ces deux parties présentent l'idée centrale de ce livre : alors qu'Internet a engendré quelque chose de nouveau et de fantastique, notre gouvernement, poussé par les médias à répondre à cette « chose nouvelle », est en train de détruire quelque chose de très ancien. Plutôt que comprendre les changements que permet Internet, et au lieu de laisser au « sens commun » le temps de trouver la meilleure réponse possible, nous laissons ceux qui sont le plus menacés par ces changements user de leur influence pour changer la loi. Et bien plus grave, pour changer quelque chose de fondamental.

concernant notre identité.

Nous les laissons faire, je pense, non pas parce qu'ils ont raison, ou parce qu'une majorité d'entre nous croit réellement en ces changements. Nous les laissons faire parce que les intérêts les plus menacés comptent parmi les plus puissants acteurs dans notre système législatif désespérément corrompu. Ce livre est l'histoire d'une conséquence de plus de cette corruption ; une conséquence dont pour la plupart nous n'avons pas conscience.

Piratage

La guerre contre le « piratage » est née en même temps que les lois qui réglementent la propriété des créations. Les contours précis de ce concept de « piratage » sont difficiles à cerner, mais il est facile de comprendre les injustices qu'il entraîne. Au cours d'un procès qui étendit le champ d'application du droit d'auteur anglais aux partitions musicales, Lord Mansfield écrivit :

« Une personne peut utiliser la copie en interprétant la musique, mais elle n'a pas le droit de priver l'auteur de ses profits en multipliant les copies et en les écoulant pour son propre compte. »^[16]

Aujourd'hui, nous sommes au milieu d'une autre « guerre » contre le « piratage ». Internet a provoqué cette guerre. Internet a permis la diffusion efficace des contenus. Le partage des fichiers et le Peer-to-Peer (P2P) est l'une des technologies les plus efficaces qu'Internet a rendues possibles. Grâce à un système d'information réparti, les systèmes P2P facilitent la diffusion rapide de contenus, d'une manière inconcevable il y a seulement une génération.

Cette efficacité ne tient pas compte des contraintes traditionnellement imposées par le droit d'auteur. Le réseau ne fait pas de différence entre le partage de contenu sous copyright ou non. De ce fait, de grandes quantités de contenus sous copyright ont été échangées. En retour, ces échanges ont provoqué une guerre, les détenteurs de copyright craignant qu'ils ne « privent l'auteur de ses profits ».

Les guerriers du copyright se sont tournés vers les tribunaux, vers les législateurs, et, de plus en plus, vers la technologie, pour défendre leur « propriété » contre le « piratage ». Une génération d'Américains, nous le mettons en garde, est élevée dans l'idée que la « propriété » devrait être « gratuite ». Oubliez les tatouages, qu'importent les piercings, nos enfants sont en train de devenir des voleurs !

Il ne fait aucun doute que le « piratage » est quelque chose de mauvais, et que les pirates devraient être punis. Mais avant de convoquer les bourreaux, nous devrions replacer cette notion de « piratage » dans un certain contexte. Car si le concept est de plus en plus utilisé, on trouve, à son cœur même, une idée assez extraordinaire qui est, presque certainement, erronée.

Cette idée est à peu près la suivante :

Le travail créatif a de la valeur. Dès que j'utilise le travail créatif d'autres personnes, ou que je fonde mon travail sur le leur, je leur prends quelque chose qui a de la valeur. Dès lors que je prends quelque chose qui a de la valeur à quelqu'un d'autre, je devrais avoir son autorisation. Il est injuste de prendre quelque chose qui a de la valeur à quelqu'un sans avoir sa permission. C'est une forme de piratage.

Ce point de vue sous-tend les débats en cours. C'est ce que Rochelle Dreyfuss, professeur en droit à l'université de New York, appelle la théorie « valeur implique droits » de la propriété des créations^[17] : s'il y a de la valeur, alors quelqu'un doit avoir un droit sur cette valeur. C'est ce raisonnement qui a amené l'ASCAP (NdT : équivalent américain de la SACEM française) à intenté un procès aux Girl-Scouts, pour non-paiement des chansons que les filles chantaient autour de leurs feux de camp^[18]. Il y avait de la « valeur » (les chansons), donc il devait y avoir un « droit », quand bien même ce droit allait contre les Girl-Scouts.

Cette idée est sans nul doute une interprétation possible de la façon dont la propriété des créations devrait fonctionner. Elle pourrait très bien servir de cadre à un système légal protégeant la propriété des créations. Cependant, la théorie « valeur implique droit » n'a jamais été la théorie américaine de la propriété des créations. Cette théorie n'a jamais eu sa place dans notre droit.

Au contraire, dans notre tradition, la propriété intellectuelle est un moyen. C'est un moyen ~~pour~~ favoriser l'épanouissement de la création dans la société, mais qui reste subordonné à la valeur de créativité. Le débat actuel constitue un revirement de cette tradition. Nous sommes devenus préoccupés de protéger l'instrument que nous perdons de vue l'objectif.

À l'origine de cette confusion, il y a une différence que la loi ne prend plus la peine de faire : la différence entre, d'une part, le fait de republier le travail de quelqu'un d'autre, et d'autre part, le fait de transformer ce travail, ou de se fonder sur ce travail. Au départ, les lois sur le copyright ne concernaient que la publication, aujourd'hui elles réglementent les deux aspects.

Ce regroupement n'avait pas beaucoup d'importance avant l'apparition d'Internet. Les procédés de publication étaient coûteux, et par conséquent la grande majorité de l'édition était commerciale. Les organisations commerciales pouvaient se permettre de se conformer à la loi – même aux lois d'une complexité byzantine qu'étaient devenues les lois sur le copyright. Ce n'était qu'une dépense supplémentaire nécessaire pour faire des affaires.

Mais depuis l'apparition d'Internet, cette limite naturelle au champ d'application de la loi a disparu. La loi ne contrôle plus seulement la créativité des créateurs commerciaux, mais celle de tout le monde. Cette extension serait peut-être anodine si les lois sur le copyright ne réglementaient que la « copie ». Cependant, vu la largesse et le flou avec lesquels s'applique la loi actuelle, cette extension prend beaucoup d'importance.

Les inconvénients de cette loi dépassent maintenant de beaucoup ses avantages initiaux : elle affecte la créativité non commerciale, et, de plus en plus, aussi, la créativité commerciale. Comme nous le verrons plus clairement dans les chapitres suivants, le rôle de la loi est de moins en moins de soutenir la créativité, et de plus en plus de protéger certaines industries de la compétition. Juste au moment où les technologies numériques auraient pu libérer un flot extraordinaire de créativité commerciale et non commerciale, la loi entrave cette énergie par des règlements vagues d'une complexité insensée, et en menaçant de peines d'une sévérité déraisonnable. Nous allons peut-être assister, comme l'écrit Richard Florida, à l'« Essor de la classe créative. »^[19] (NdT : « Rise of the Creative Class », titre d'un livre de Richard Florida). Malheureusement, nous sommes aussi en train d'assister à une augmentation extraordinaire de la réglementation de cette « classe créative ».

Ces fardeaux réglementaires n'ont aucun sens dans notre tradition. Nous devrions commencer par comprendre cette tradition un peu mieux, et par placer dans leur vrai contexte les batailles en cours contre le comportement étiqueté « piratage ».

Créateurs

En 1928 est né un personnage de dessin animé. Mickey Mouse, première version, fit ses débuts en mai de cette année là dans *Plane Crazy*, un flop retentissant. En novembre, au « Colony Theater » de New York, dans le premier dessin animé avec son synchronisé largement distribué, le personnage qui allait devenir Mickey Mouse prit vie dans *Steamboat Willie*.

Le son synchronisé était apparu un an plus tôt au cinéma dans le film *The Jazz Singer*. Devant un succès, Walt Disney copia la technique et introduisit le son dans les dessins animés. Personne ne savait si cela allait marcher, ou, si ça marchait, si cela plairait au public. Mais après un premier essai durant l'été 1928, les résultats furent sans équivoque. Laissons Disney décrire cette première

expérience :

« Deux de mes employés pouvaient lire la musique, et l'un d'eux jouait de l'harmonica. Nous l'avons placé dans une pièce d'où ils ne pouvaient pas voir l'écran, et nous nous sommes débrouillés pour diffuser le son dans la pièce où nos épouses et nos amis s'apprêtaient à regarder le film.

Les garçons travaillaient avec une partition indiquant la musique et les effets sonores. Après plusieurs faux départs, nous réussîmes à accorder le son avec l'action. L'homme à l'harmonica joua l'air, nous autres du bruitage donnions des coups de sifflet et des coups de casserole, dans le rythme. La synchronisation était presque bonne.

Notre assistance fut transportée. Les gens réagirent d'instinct à cette union du son et du mouvement. Je pensais qu'ils me faisaient marcher. Du coup, ils me placèrent dans l'assistance, recommencèrent l'action. C'était épouvantable, mais aussi, merveilleux ! Et c'était nouveau !^[20] »

Ub Iwerks, un des plus talentueux professionnels du dessin animé, alors associé de Disney, l'exprima plus vigoureusement : « Je n'ai jamais été aussi excité de ma vie. Rien depuis n'a jamais égalé ça. »

Disney avait créé quelque chose de très nouveau, fondé sur quelque chose d'assez nouveau. Le son synchronisé donnait vie à une forme de créativité qui avait rarement, sauf dans les mains de Disney, été autre chose qu'une technique de remplissage dans d'autres films. Dans les premiers temps de l'histoire du dessin animé, l'invention de Disney définit le standard que les autres allaient peiner à suivre. Et très souvent, le génie de Disney, ses éclairs de créativité, furent fondés sur des travaux d'autres personnes.

Tout ceci est familier. Ce que vous ignorez peut-être, c'est qu'une autre importante transition eut lieu aussi en 1928. Cette année là, un génie comique créait son dernier film muet produit d'une façon indépendante. Ce génie était Buster Keaton. Le film était *Steamboat Bill, Jr.*

Keaton est né en 1895 dans une famille d'artistes de music-hall. Il fut un maître du film muet utilisant le genre burlesque pour provoquer le fou rire du public. *Steamboat Bill, Jr.* est un classique de ce genre, apprécié des cinéphiles passionnés pour ses cascades incroyables. Le film était typique de Keaton : très populaire, et parmi les meilleurs du genre.

Steamboat Bill, Jr. est antérieur au dessin animé de Disney *Steamboat Willie*. La similitude des titres n'est pas une coïncidence. *Steamboat Willie* est une parodie en dessin animé de *Steamboat Bill*^[21], et tous les deux sont construits autour d'une musique commune. Ce n'est pas seulement l'invention du son synchronisé dans *The Jazz Singer* que nous devons à *Steamboat Willie*. C'est aussi l'invention de *Steamboat Bill, Jr.* par Buster Keaton, lui-même inspiré par la chanson « Steamboat Bill », qui est né *Steamboat Willie*, et, de *Steamboat Willie*, Mickey Mouse.

Cet « emprunt » n'avait rien d'exceptionnel, ni pour Disney, ni pour l'industrie d'alors. Disney parodiait toujours les longs métrages de son époque^[22]. Beaucoup d'autres en faisaient autant. Les premiers dessins animés sont truffés d'imitations, de légères variations de thèmes populaires, de nouvelles versions d'anciens contes. C'est l'éclat des différences qui est la clef du succès. Chez Disney, c'était le son qui donnait à ses dessins animés cet éclat. Plus tard, ce fut la qualité de son travail par rapport à celui de la concurrence, qui fabriquait à la chaîne. Ces additions se fondaient cependant sur un socle emprunté. Disney enrichissait le travail d'autres avant lui, créant du neuf avec de l'ancien.

L'emprunt était parfois léger. D'autre fois, il était important. Pensez aux contes de fées des frères Grimm. Si vous êtes aussi distraits que moi, vous pensez sans doute que ces contes sont joyeux

gentils, qu'ils conviennent à tous les enfants au moment de les mettre au lit. En réalité, les contes de Grimm sont effrayants. Les parents qui oseraient lire ces histoires sanglantes et moralisatrices à leurs enfants sont rares, et peut être excessivement ambitieux.

Disney reprit ces contes et les raconta à nouveau d'une façon qui les projeta dans une ère nouvelle. Il anima les contes avec de la lumière et des personnages. Sans complètement supprimer les touches d'angoisse et de danger, il rendit drôle ce qui était sinistre et insuffla émotion et compassion là où auparavant on trouvait de la peur. Et pas seulement à partir de l'œuvre des frères Grimm. En réalité, en reconstituant le catalogue des œuvres où Disney utilise des créations antérieures, on obtient un ensemble étonnant : *Blanche Neige* (1937), *Fantasia* (1940), *Pinocchio* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942), *Mélodie du Sud* (1946), *Cendrillon* (1950), *Alice au Pays des Merveilles* (1951), *Robin des Bois* (1952), *Peter Pan* (1953), *La Belle et le Clochard* (1955), *Mulan* (1998), *La Belle au Bois Dormant* (1959), *Les 101 Dalmatiens* (1961), *Merlin l'Enchanteur* (1963), et *Le Livre de la Jungle* (1967). Mentionnons encore un exemple plus récent, qu'il faudrait peut-être mieux oublier : *Treasure Planet* (2003). Dans tous ces cas, Disney (ou Disney, Inc.) a extrait l'inventivité de la culture qu'il entourait, combiné cette inventivité avec son extraordinaire talent personnel, et fondu ce mélange pour former l'âme de ses créations. Extraire, combiner, et fondre.

Ceci est une forme de créativité. C'est une forme de créativité dont nous devons nous souvenir et nous réjouir. Certains diront qu'il n'existe de créativité que de cette sorte. Il n'est pas nécessaire d'aller si loin pour en reconnaître l'importance. Nous pourrions l'appeler « la créativité Disney » quoique ce serait un peu fallacieux. C'est, plus précisément, « la créativité Walt Disney » : une forme d'expression et de génie qui utilise et transforme la culture qui nous entoure.

En 1928, Disney était libre de fonder ses œuvres sur une culture relativement récente. Les travaux du domaine public en 1928 n'étaient pas très anciens et par conséquent encore très vivants. La durée moyenne du copyright était d'environ trente ans, pour cette minorité de travaux qui étaient effectivement sous copyright^[23]. Cela voulait dire que pour trente ans, en moyenne, les auteurs ou les détenteurs du copyright d'une œuvre de l'esprit avait un « droit exclusif » à contrôler certains usages de leurs œuvres. Il fallait la permission du détenteur du copyright pour utiliser, d'une façon limitée, les œuvres sous copyright.

Au terme du copyright, une œuvre entre dans le domaine public. Il n'est plus nécessaire d'avoir une permission pour l'utiliser ou fonder un autre travail sur elle. Pas de permission, et, par conséquent, pas de juristes. Le domaine public est un « terrain sans juristes ». C'est ainsi que la plupart des travaux du dix-neuvième siècle purent être utilisés librement par Disney en 1928. Puissant ou misérable, autorisé ou non, tout un chacun était libre d'utiliser ces travaux à sa guise.

C'est ainsi que les choses se déroulaient depuis toujours. Jusqu'à une période récente, le domaine public n'a jamais été bien loin à l'horizon. De 1790 jusqu'à 1978, la durée moyenne du copyright n'a jamais été supérieure à trente deux ans. En d'autres termes, toutes les créations vieilles d'une génération et demi étaient librement à la disposition de tous sans avoir besoin de la permission de personne. Pour donner une équivalence actuelle, les œuvres des années 1960 et 1970 seraient actuellement librement à la disposition d'un nouveau Walt Disney. En réalité, de nos jours, on ne peut présumer qu'une œuvre fait partie du domaine public que si elle date d'avant la grande crise de 1929.

Bien entendu, Walt Disney ne détenait pas de monopole sur la « créativité Disney ». L'Amérique n'en est pas non plus. En dehors des pays totalitaires, la culture libre, jusqu'à récemment, est une norme universelle, et amplement appliquée.

Considérons par exemple une forme de créativité que de nombreux Américains tiennent pour

bizarre, mais qui est profondément ancrée dans la culture japonaise : les *mangas*, un genre de bandes dessinées. Les Japonais sont passionnés de bande dessinée. Près de 40 pour cent des publications japonaises sont des bandes dessinées, et 30 pour cent des revenus de l'édition en provient. Les mangas sont partout dans la société japonaise, dans tous les kiosques ; dans les transports publics, on les aperçoit dans de nombreuses mains.

Les Américains ont tendance à faire peu de cas de cette forme culturelle. La bande dessinée est une caractéristique peu attrayante de notre culture. Nous avons peu de chance de bien comprendre les mangas, parce que nous sommes peu nombreux à avoir déjà lu quelque chose qui ressemble à ces authentiques « nouvelles graphiques ». Pour les Japonais, les mangas embrassent tous les aspects de la vie sociale. Pour nous, la bande dessinée évoque des hommes en collants ridicules. Et de toute façon, ce n'est pas comme si le métro de New York était rempli de lecteurs de Joyce ou même d'Hemingway. Des gens de différentes cultures se distraient de façons différentes ; les Japonais le font de cette curieuse et intéressante façon.

Mais mon but n'est pas ici de comprendre les mangas. Il est de décrire un phénomène à propos des mangas, tout à fait étrange du point de vue d'un juriste, mais tout à fait familier analysé dans une perspective « Disney ».

C'est le phénomène des *doujinshis*. Les doujinshis sont aussi des bandes dessinées, mais une sorte de copie des mangas. La création des doujinshis obéit à des règles strictes. Une copie *conforme* n'est pas un doujinshi ; l'artiste doit apporter une contribution à l'art qu'il copie, par des transformations légères et subtiles, ou alors plus sensibles. Un doujinshi peut ainsi utiliser une bande dessinée traditionnelle répandue, et la reprendre en changeant le scénario. Ou garder tout le caractère d'un personnage, mais changer légèrement son aspect. Il n'existe pas de formule qui définit ce qui fait qu'un doujinshi est suffisamment « différent ». Mais la différence doit exister pour caractériser un vrai doujinshi. Il existe des commissions qui rejettent les vulgaires copies, et autorisent les authentiques doujinshis à participer à des expositions spécialisées.

Ces bandes dessinées inspirées par d'autres représentent une grosse part du marché des mangas. Dans tout le Japon, plus de 33 000 groupes de créateurs réalisent ces fragments de « créativité Walt Disney ». Deux fois par an, plus de 450 000 Japonais se rassemblent dans de grandes manifestations pour les échanger et les vendre. Ce marché existe parallèlement au courant principal, commercial, du marché des mangas. Il est à l'évidence, d'une certaine façon, en compétition avec ce marché. Mais les personnes qui contrôlent le marché commercial des mangas n'entreprennent pas d'action soutenue pour fermer le marché des doujinshis. Il prospère, malgré la compétition et malgré la loi.

Pour les spécialistes du droit, la caractéristique la plus curieuse du marché des doujinshis est simplement qu'il lui soit permis d'exister. D'après la loi japonaise sur le copyright, qui reflète, au moins sur le papier, la loi américaine, le marché des doujinshis est illégal. Les doujinshis sont clairement des « travaux dérivés ». Il n'est pas d'usage pour les créateurs de doujinshi d'obtenir la permission des auteurs de mangas. En pratique, simplement, ils utilisent et modifient les créations d'autres, comme le fit Walt Disney avec *Steamboat Bill, Jr.* Cette appropriation, sans permission du détenteur original du copyright, est illégale d'après la loi japonaise, comme d'après la loi américaine.

Pourtant, ce marché illégal existe et prospère, au Japon. Beaucoup pensent même que c'est précisément à son existence que les mangas japonais doivent leur prospérité. Voici ce que me disait l'auteur américain de bandes dessinées Judd Winick :

« Les premiers temps de la bande dessinée en Amérique ressemblaient à ce qui se passe au Japon aujourd'hui... Les comics américains sont nés en se copiant les uns les autres... C'est ainsi que l'

artistes apprennent à dessiner, pas en décalquant les comics, mais en les examinant et les copiant et en leur empruntant^{24} »

Les comics américains sont maintenant très différents, explique Winick, en partie à cause de la difficulté légale à les adapter, à la façon des doujinshis. Il poursuit, parlant de Superman : « il y a des règles, et il faut s'y tenir. » Superman ne « peut pas » faire certaines choses. « Pour un créateur, il est frustrant de devoir respecter des limitations définies il y a cinquante ans. »

L'usage, au Japon, minimise ce problème légal. Certains disent que c'est précisément l'effort heureux sur le marché des mangas japonais qui explique cet adoucissement. Par exemple Salil Mehra, professeur de droit à la Temple University, émet l'hypothèse que le marché des mangas accepte ces infractions parce qu'elles incitent le marché des mangas à être plus productif et plus riche. Tout le monde y perdrait si les doujinshis étaient interdits, ce qui explique que la loi n'interdit pas les doujinshis^{25}.

Cette explication comporte cependant un défaut, admis par Mehra : le mécanisme à l'origine de cette indulgence n'est pas clair. Il est possible que le marché dans son ensemble se porte mieux avec des doujinshis autorisés plutôt qu'interdits, mais cela n'explique pas pourquoi chaque détenteur de copyright, considéré isolément, ne fasse pas de procès. Si la loi ne fait pas d'exception spéciale en faveur des doujinshis (et d'ailleurs il est déjà arrivé que des créateurs de doujinshis soient attaqués en justice par des auteurs de mangas), pourquoi n'existe-t-il pas de mécanisme solide pour faire obstacle aux « emprunts » perpétrés par la culture doujinshi ?

J'ai passé quatre mois merveilleux au Japon, et posé cette question aussi souvent que possible. C'est un ami d'un gros cabinet de juristes japonais qui m'a sans doute donné la meilleure explication. Il m'a dit, un après-midi : « nous n'avons pas assez d'avocats. Nous n'avons simplement pas assez de ressources pour engager des poursuites dans des affaires de ce genre ».

C'est un sujet sur lequel nous reviendrons : la réglementation par la loi est fonction non seulement de la formulation de la loi, mais aussi des coûts nécessaires pour la faire appliquer. Pour le moment concentrons-nous sur la question évidente, qui est éludée : le Japon se porterait-il mieux d'avoir plus d'avocats ? Les mangas seraient-ils plus riches si les artistes doujinshis étaient régulièrement poursuivis en justice ? Les Japonais gagneraient-ils quelque chose d'important s'ils pouvaient interdire cette pratique de partage sans indemnisation ? La piraterie, ici, nuit-elle à ses victimes, ou leur est-elle bénéfique ? Des avocats combattant cette piraterie seraient-ils utiles à leurs clients, ou leur causeraient-ils du tort ?

Interrompons-nous un moment.

Si vous êtes semblables à la plupart des gens qui s'intéressent pour la première fois à ces questions, si vous êtes comme moi-même il y a une décennie, alors vous êtes certainement, à cet instant, troublés par une idée à laquelle vous n'aviez jamais réfléchi jusqu'alors.

Nous vivons dans un monde qui tient la « propriété » en haute valeur. Je partage cette idée. Je crois en la valeur de la propriété en général, et je crois aussi en la valeur de cette étrange forme de propriété que les juristes appellent la « propriété intellectuelle »^{26}. Une grande communauté, variée, ne peut pas survivre sans propriété ; une société moderne ne peut pas prospérer sans propriété intellectuelle.

Mais une petite seconde de réflexion nous permet de réaliser qu'il existe beaucoup de valeur dans le monde que la « propriété » ne peut pas « capturer ». Je n'entends pas par là que « l'amour ne s'achète pas », je veux parler effectivement de valeur faisant partie intégrante des processus de production, marchands comme non marchands. Si les dessinateurs, chez Disney, avaient volé une boîte de crayons pour dessiner Steamboat Willie, nous n'aurions pas hésité à condamner ce vol. Même

mineur, même passé inaperçu, c'eût été un délit. Pourtant, il n'y avait rien de mal, au moins d'après la loi de l'époque, aux emprunts de Disney à Buster Keaton ou aux frères Grimm. Il n'y avait rien de mal aux emprunts à Keaton, parce qu'ils auraient été jugés loyaux. Il n'y avait rien de mal aux emprunts aux frères Grimm, parce que leurs œuvres étaient dans le domaine public.

Donc, bien que Disney (ou, plus généralement, quiconque exerçant une « créativité Disney » prenne quelque chose de valeur, notre tradition ne considère pas cette emprunt comme un délit. Certains emprunts restent gratuits et libres dans une libre culture, et cette liberté est un bien.

C'est la même chose avec la culture doujinshi. Si un auteur de doujinshi s'introduisait dans le bureau d'un éditeur et se sauvait, sans payer, avec mille copies (ou même une seule) de son dernier ouvrage, nous n'hésiterions pas une seconde à déclarer l'artiste en tort. En plus de commettre une violation de propriété, il aurait volé quelque chose de valeur. La loi condamne ce genre de vol, petit ou grand.

Pourtant il existe une réticence évidente, même chez les avocats japonais, à dire que les artistes copieurs de mangas « volent ». Cette forme de « créativité Walt Disney » est tenue pour loyale, même si les avocats, en particulier, ont beaucoup de difficultés à expliquer pourquoi.

Quand on y réfléchit, on peut trouver mille et un exemples de mécanismes similaires. Les scientifiques se servent des travaux d'autres scientifiques sans demander de permission, ou sans payer pour ce privilège (« Excusez-moi, Professeur Einstein, pourrais-je avoir la permission d'utiliser votre théorie de la relativité pour démontrer que vous aviez tort au sujet de la physique quantique ? »). Les compagnies théâtrales interprètent des adaptations des œuvres de Shakespeare sans permission de quiconque. (Y a-t-il quelqu'un pour penser *sérieusement* que Shakespeare serait mieux diffusé s'il existait un organisme central de gestion des droits de Shakespeare qui serait un passage obligé pour tous les producteurs de cet auteur ?). Hollywood, de son côté, obéit à des cycles avec certains genres de films : cinq films traitant d'astéroïdes à la fin des années 1990 ; deux films catastrophe impliquant des volcans en 1997.

Les créateurs ici et partout ont toujours et de tous temps créé à partir du passé et du présent qui les entoure. Cette création s'est ainsi faite partout et de tous temps, et au moins, en partie, sans dédommagement ni autorisation du créateur d'origine. Aucune société, démocratique ou non, n'a jamais exigé que soit payée chaque expression d'une « créativité Walt Disney », ou qu'une autorisation soit systématiquement obtenue. Au contraire, chaque société (les sociétés démocratiques peut-être un peu plus que les autres) a laissé des pans de sa culture libres d'être repris.

Par conséquent, la difficulté n'est pas de savoir si une culture est libre. Toutes les cultures sont libres jusqu'à un certain point. La difficulté est de quantifier cette liberté. Est-elle limitée aux membres du parti ? Aux membres de la famille royale ? Aux dix entreprises les plus performantes de Wall Street ? Ou est-ce que cette liberté est accessible à tous ? Aux artistes en général, qu'ils soient affiliés au Metropolitan ou pas ? Aux musiciens en général, qu'ils soient blancs ou non ? Aux cinéastes en général, qu'ils soient affiliés à un studio de cinéma ou pas ?

Les cultures libres sont celles qui, largement ouvertes, permettent la création à partir de ce qui existe ; les cultures qui ne sont pas libres, qui imposent d'obtenir des permissions, offrent bien moins. Notre culture était libre. Elle l'est de moins en moins.

Simple copistes

En 1839, Louis Daguerre inventa le premier procédé permettant de réaliser ce qui s'appellera par suite « photographies » : le daguerréotype. Le procédé était compliqué et coûteux, et la discipline par conséquent réservée aux professionnels et à quelques riches amateurs passionnés (il exista même une association (American Daguerre Association) qui contribua à réglementer cette industrie, comme toutes les associations de ce genre, en étouffant la compétition pour maintenir des prix élevés.)

Cependant, malgré des prix élevés, la demande pour les daguerréotypes était forte. Ceci incita les inventeurs à trouver des moyens plus simples et moins coûteux pour produire ces « images automatiques ». Rapidement, William Talbot découvrit un procédé pour fabriquer des « négatifs ». Mais comme ceux-ci étaient en verre, et devaient être maintenus humides, le procédé restait encore coûteux et compliqué. En 1870 furent introduites les plaques sèches, permettant plus facilement la séparation entre la prise de vue et le développement. Il s'agissait encore de plaques en verre et ce n'était toujours pas une méthode à la portée du plus grand nombre.

L'avancée qui permit de démocratiser la photographie n'eut pas lieu avant 1888, et fut l'œuvre d'un seul homme. George Eastman, photographe amateur, était contrarié par la technologie des plaques. En un éclair de génie, il comprit que si le film pouvait être rendu souple, il deviendrait possible de l'enrouler autour d'un axe. Cette bobine pourrait alors être expédiée à un développeur, ce qui entraînerait une baisse sensible des coûts de la photographie. En diminuant les coûts, Eastman s'attendait à augmenter sensiblement le nombre de photographes.

Eastman mis au point un film flexible, recouvert d'une émulsion. Il plaça des rouleaux de film dans un modèle d'appareil photo petit et simple : le Kodak. Celui-ci fut commercialisé en mettant en avant sa simplicité : « Appuyez sur le bouton et nous faisons le reste »^[27]. Eastman décrivit son invention dans *The Kodak Primer* :

« Le principe du système Kodak est de séparer le travail qu'un bétien en photographie peut faire de celui que seul un expert peut faire... Nous fournissons à n'importe qui, homme, femme ou enfant suffisamment intelligent pour tenir un boîtier immobile et appuyer sur un bouton, un appareil qui élimine le besoin d'installations exceptionnelles et d'une connaissance pointue de cet art. On peut l'utiliser sans apprentissage préliminaire, sans chambre noire et sans produits chimiques^[28]. »

Pour 25 dollars, tout le monde pouvait faire des photos. L'appareil était vendu déjà chargé avec une pellicule, et retourné après utilisation, pour développement, à l'usine Eastman. Évidemment, avec le temps, le prix de l'appareil est allé diminuant et sa facilité d'utilisation a augmenté. Ainsi, le rouleau de pellicule fut à l'origine de la croissance exponentielle de la photographie populaire. Le premier appareil photo d'Eastman est sorti en 1888. L'année suivante, Kodak tirait plus de six mille négatifs par jour. Entre 1888 et 1909, alors que la production industrielle augmentait de 4,7 pour cent, les ventes d'équipements et de matériels photographiques augmentaient de 11 pour cent^[29]. Les ventes d'Eastman Kodak augmentèrent durant cette même période de 17 pour cent par an en moyenne^[30].

Cependant, la véritable importance de l'invention d'Eastman n'était pas de nature économique. Elle était de nature sociale. La photographie professionnelle donnait aux gens des aperçus d'endroits qu'ils n'auraient jamais pu voir autrement. La photographie amateur leur permit de garder des traces de leurs propres vies d'une façon impossible jusqu'alors.

« Pour la première fois, l'album de photos a donné à l'homme de la rue une mémoire permanente de sa famille et de ses activités... Pour la première fois dans l'Histoire, il existe une authentique archive en images de l'apparence et des activités des gens ordinaires, sans interprétation [littéraire] ou déformation » (Brian Coe^[31]).

En ce sens, l'appareil Kodak était une technique d'expression. Le crayon ou le pinceau aussi, bien

sûr. Mais il fallait des années d'entraînement avant que des amateurs puissent s'en servir de manière utile et efficace. Avec le Kodak, il devenait plus simple et plus rapide de s'exprimer. Les barrières à l'expression s'abaissaient. Les snobs allaient évidemment esquisser un sourire de mépris devant « qualité », les professionnels allaient l'écartier pour sa médiocrité. Mais il suffit de regarder un enfant étudier comment encadrer au mieux une photo, pour capter cette expérience de la créativité permise par le Kodak. Un outil démocratique donnait à des gens ordinaires des moyens de s'exprimer, plus facilement qu'aucun autre outil auparavant.

Qu'est-ce qui était nécessaire pour permettre à cette technique de prospérer ? À l'évidence, le génie d'Eastman joua un rôle important. Mais le climat légal eut aussi un rôle majeur. Car, tôt dans l'histoire de la photographie, il y eut une série de décisions judiciaires qui aurait fort bien pu orienter de façon décisive son devenir. Les tribunaux durent trancher la question de savoir si le photographe amateur ou professionnel, avait besoin d'une autorisation pour prendre et développer à sa guise n'importe quelle photo. Ils répondirent que non^[32].

Les arguments avancés pour justifier la nécessité d'une permission vont nous sembler étonnamment familiers. Le photographe « prenait » quelque chose de la personne ou du bâtiment qu'il photographiait – il piratait quelque chose qui avait de la valeur. Certains pensaient même qu'il prenait l'âme du sujet. De même que Disney n'était pas autorisé à voler les crayons que ses dessinateurs utilisaient pour dessiner Mickey, de même ces photographes ne devaient pas être autorisés à prendre des images qui avaient de la valeur.

L'argument de l'autre partie devrait également nous être familier. Certes, il se pouvait que le photographe utilise une chose qui avait de la valeur. Mais les citoyens devraient au moins avoir le droit de prendre des images de ce qui était en vue du public (Louis Brandeis, bien avant de siéger à la Cour suprême, pensait que la règle devait être différente pour les espaces privés^[33]). Même si cela signifiait que le photographe obtenait quelque chose pour rien. Tout comme Disney pouvait s'inspirer de *Steamboat Bill, Jr.* ou des frères Grimm, le photographe devait être libre de capturer une image sans indemniser son sujet.

Heureusement – pour M. Eastman, et pour la photographie, ces premières décisions allèrent en faveur des pirates. En général, aucune permission ne devait être requise pour prendre un cliché et le partager. La permission était présumée. La liberté, implicite (la loi introduirait finalement une restriction pour les célébrités : les photographes professionnels ont plus d'obligations à respecter quand ils prennent en vue de commercialisation, des clichés de gens célèbres. Mais dans la majorité des cas, on peut prendre des photos sans acquiescer de droits^[34]).

On ne peut que faire des suppositions à propos de ce que serait devenue la photographie si la loi était allée dans l'autre sens. Avec une présomption contre lui, le photographe aurait dû prouver avoir une autorisation. Eastman Kodak aurait peut-être dû, aussi, prouver avoir une autorisation avant de traiter les pellicules. Après tout, sans autorisation, Eastman Kodak aurait bénéficié du « vol » perpétré par le photographe. Tout comme Napster a bénéficié des violations de copyright commis par ses utilisateurs, Kodak aurait bénéficié des violations de « droits à l'image » de ses photographes. Nous pouvons imaginer alors que la loi requiert d'une compagnie qu'elle établisse une autorisation, avant de développer des photos. Nous pouvons imaginer le développement de tout un système pour démontrer cette autorisation.

Mais, bien qu'un tel système de permissions soit imaginable, il est très difficile de croire que la photographie eût prospéré comme elle l'a fait, si les contraintes liées aux permissions avaient fait partie intégrante des lois qui la régissent. Certes, la photographie aurait existé. Elle se serait développée avec le temps. Les professionnels auraient continué d'utiliser la technologie de la même

- [download online Neuropolitique pdf, azw \(kindle\), epub, doc, mobi](#)
- [download The Long Patrol \(Redwall, Book 10\) pdf, azw \(kindle\)](#)
- [The Inventor's Secret \(Cragbridge Hall, Book 1\) pdf, azw \(kindle\), epub, doc, mobi](#)
- [read online Nature, Man and Woman for free](#)
- **[read Complete Stories](#)**

- <http://berttrotman.com/library/Neuropolitique.pdf>
- <http://schrolf.de/books/The-Long-Patrol--Redwall--Book-10-.pdf>
- <http://www.netc-bd.com/ebooks/Jacobin--Issue-15-16--Paint-the-Town-Red--Fall-2014-.pdf>
- <http://schrolf.de/books/BioShock-2-Signature-Series-Guide--Bradygames-Signature-Guides-.pdf>
- <http://weddingcellist.com/lib/Complete-Stories.pdf>