

CHAPITRE 1

La naissance du domaine public : protéger l'auteur, puis libérer l'œuvre

Avant l'auteur, il y avait le privilège

Avant que l'auteur devienne cette figure sacrée qu'on célèbre aujourd'hui avec une jaquette mate, une photo en clair-obscur et trois lignes de bio vaguement tourmentées, il y avait surtout des imprimeurs, des libraires, des rois, des censeurs et des privilèges. La création existait, bien sûr. Les textes circulaient, les pièces se jouaient, les idées se transmettaient. Mais l'auteur, en tant que personne juridiquement reconnue comme titulaire d'un droit propre sur son œuvre, n'était pas encore au centre du système.

Pendant longtemps, ce que l'on protégeait n'était pas d'abord la création. C'était le contrôle de sa diffusion. L'imprimerie avait rendu les textes reproductibles à une échelle nouvelle, donc dangereux. Un livre n'était plus seulement un objet : il devenait une propagation. Une phrase imprimée pouvait voyager sans son auteur, sans son prince, sans son évêque, sans son censeur. Pour les pouvoirs installés, ce détail avait le parfum exquis de la catastrophe.

Les privilèges d'impression servaient alors à encadrer ce qui pouvait être publié, vendu, reproduit. Ils accordaient à certains imprimeurs ou libraires le droit exclusif de produire un ouvrage pendant une durée donnée. Ce n'était pas encore le droit d'auteur au sens moderne. C'était une autorisation accordée par le pouvoir, un monopole encadré, une manière de dire : cette œuvre peut circuler, mais seulement par les mains que nous avons choisies. La liberté culturelle commençait donc dans une cage assez propre, avec tampon officiel et ruban administratif.

Dans ce monde-là, l'auteur n'était pas totalement absent, mais il n'était pas encore souverain. Il pouvait être admiré, payé, protégé par un mécène, poursuivi, censuré ou oublié. Mais juridiquement, la structure dominante ne partait pas de lui. Elle partait du pouvoir de publier. Ce qui comptait, ce n'était pas seulement qui avait écrit, mais qui avait le droit matériel et politique de diffuser.

Voilà le premier malentendu à dissiper : le droit d'auteur n'est pas né naturellement avec la création. Les humains ont chanté, sculpté, raconté, peint, copié, transmis et modifié des récits bien avant que quelqu'un ne vienne déposer sur la table une notion juridique capable de transformer un poème en actif transmissible. La culture est plus ancienne que la propriété intellectuelle. Beaucoup plus ancienne. Ce qui est embarrassant pour les gens qui parlent parfois du copyright comme si Moïse l'avait reçu en même

temps que les tables de la loi.

Quand l’auteur réclame sa place

La montée du droit d’auteur moderne correspond à un basculement profond : le créateur cesse progressivement d’être un simple fournisseur de contenu pour libraires, théâtres ou pouvoirs publics. Il devient une personne dont le travail mérite une reconnaissance propre. Ce changement n’a rien d’anodin. Il transforme la création en activité intellectuelle protégée, et non plus seulement en marchandise contrôlée par ceux qui possèdent les moyens de diffusion.

En France, Beaumarchais occupe une place symbolique dans cette histoire. On le connaît pour *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*, son sens du théâtre et son talent à mettre le bazar dans les salons bien tenus. Mais il joue aussi un rôle essentiel dans la reconnaissance des droits des auteurs dramatiques. À son époque, les pièces peuvent être jouées, rapporter de l’argent aux théâtres, attirer du public, sans que l’auteur bénéficie toujours équitablement de cette exploitation. La scène applaudit, la caisse encaisse, et l’écrivain regarde parfois passer le cortège en se demandant si le génie nourrit son homme ou seulement les directeurs.

Beaumarchais ne réclame pas que les œuvres restent enfermées pour l’éternité dans les coffres de leurs descendants. Il réclame d’abord quelque chose de beaucoup plus simple et beaucoup plus juste : que celui qui crée puisse être payé lorsque son œuvre est exploitée. Ce n’est pas encore le grand théâtre contemporain de la rente culturelle. C’est une revendication de dignité. L’auteur n’est pas une fontaine gratuite où les institutions viendraient remplir leurs seaux en parlant de beauté.

La création demande du temps, de l’énergie, de la pensée, des risques. Elle produit de la valeur. Elle attire des spectateurs, des lecteurs, des acheteurs. Il est donc légitime que celui qui la produit ne soit pas traité comme une présence décorative dans sa propre économie. Le droit d’auteur naît aussi de cette évidence : protéger l’auteur vivant contre ceux qui exploitent son œuvre sans lui rendre justice.

Cette idée reste fondamentale. Il ne faut pas la perdre sous prétexte de défendre le domaine public. Un auteur doit pouvoir vivre de son travail. Un compositeur, un dramaturge, un peintre, un cinéaste, un photographe, un traducteur, un illustrateur, un chercheur doivent pouvoir être recon-

nus et rémunérés. Sans cette protection, les créateurs sont livrés aux plus forts : éditeurs, producteurs, plateformes, institutions, mécènes, commanditaires, distributeurs. Le droit d'auteur, à son origine la plus noble, n'est pas l'ennemi de la liberté culturelle. Il est une protection contre l'exploitation immédiate.

Le problème commence quand une protection pensée pour défendre le créateur devient un mécanisme de verrouillage à long terme, parfois au profit de gens qui n'ont rien créé du tout, sauf une stratégie de succession et deux courriers d'avocat.

La Révolution française et le compromis fondateur

La Révolution française transforme profondément la manière de penser la création. Dans l'ancien système, l'autorisation descend du pouvoir. Dans le monde qui s'ouvre, du moins en principe, l'auteur devient un citoyen titulaire d'un droit. Ce changement est considérable. Il ne s'agit plus seulement de privilèges accordés par le roi ou de monopoles d'imprimeurs. Il s'agit de reconnaître un lien entre une personne et son œuvre.

Les textes révolutionnaires sur la propriété littéraire et artistique posent une idée puissante : l'œuvre appartient d'abord à son auteur, parce qu'elle est le fruit de son esprit, de son travail et de son expression. Ce principe donne à la création une dignité juridique nouvelle. L'auteur n'est plus un simple ornement du système culturel. Il devient un sujet de droit. Dans une époque qui aime proclamer les grands principes avec un enthousiasme parfois supérieur à sa capacité de les appliquer sans couper quelques têtes au passage, cette reconnaissance a une force symbolique majeure.

Mais cette propriété n'est pas conçue comme éternelle. C'est le point central. Le droit reconnu à l'auteur est temporaire. Il protège l'exploitation économique de l'œuvre pendant une durée donnée, puis l'œuvre doit rejoindre le commun. La société reconnaît le créateur, mais elle ne disparaît pas derrière lui. Elle accepte de lui donner un monopole d'exploitation parce qu'il a créé. Mais ce monopole n'est pas un titre de noblesse transmissible jusqu'à la fin des temps.

C'est là que se trouve le compromis fondateur : protéger l'auteur, puis libérer l'œuvre.

Ce compromis est d'une intelligence rare, ce qui explique probablement pourquoi l'époque moderne a passé beaucoup d'énergie à le rendre

méconnaissable. Il reconnaît deux vérités en même temps. Première vérité : une œuvre n'est pas un objet anonyme tombé du ciel ; elle vient d'un travail humain qui mérite protection. Deuxième vérité : aucune œuvre ne naît seule, aucune œuvre ne vit seule, aucune œuvre ne doit être soustraite indéfiniment à la société qui l'a rendue possible, reçue, transmise et parfois sauvée de l'oubli.

L'auteur crée, mais il crée dans une langue qu'il n'a pas inventée, avec des formes qu'il a reçues, des influences qu'il a absorbées, des récits qui l'ont précédé, des publics qui lui donnent sens. Même le génie le plus solitaire travaille dans une bibliothèque invisible. Le droit d'auteur protège l'individu. Le domaine public rappelle qu'il n'existe pas hors du collectif.

Le droit d'auteur moderne est donc né avec une tension féconde : l'œuvre est à la fois personnelle et collective. Elle porte une signature, mais elle s'inscrit dans une mémoire. Elle appartient d'abord à celui qui l'a créée, mais elle doit un jour redevenir disponible pour ceux qui continueront à créer après lui.

Sans cette restitution, la culture devient une succession de péages.

Droit moral et droits patrimoniaux : la confusion utile

Pour comprendre la naissance du domaine public, il faut distinguer deux choses que le débat public mélange souvent avec la délicatesse d'un mixeur lancé dans une bibliothèque : le droit moral et les droits patrimoniaux.

Le droit moral concerne le lien personnel entre l'auteur et son œuvre. Il protège notamment le nom de l'auteur, sa qualité, le respect de l'intégrité de l'œuvre. En France, ce droit moral occupe une place très forte. Il est pensé comme attaché à la personne de l'auteur. Il ne se réduit pas à une valeur économique. Il dit, en substance : même lorsque l'œuvre circule, même lorsqu'elle est reprise, même lorsqu'elle entre dans la mémoire collective, elle ne devient pas un objet sans origine que l'on peut mutiler n'importe comment en prétendant que tout se vaut dans le grand carnaval du contenu.

Les droits patrimoniaux, eux, concernent l'exploitation économique de l'œuvre : reproduction, représentation, adaptation, diffusion, vente, mise à disposition. Ce sont eux qui permettent à l'auteur, puis à ses ayants droit

pendant une certaine durée, d'autoriser ou d'interdire certaines utilisations et d'en tirer une rémunération. Ce sont aussi ces droits-là qui expirent au bout d'un délai légal, ouvrant l'entrée de l'œuvre dans le domaine public.

Cette distinction est essentielle. Quand on dit qu'une œuvre entre dans le domaine public, cela ne signifie pas que son auteur disparaît, que son nom peut être effacé, que son œuvre peut être attribuée à quelqu'un d'autre, ni que le respect n'a plus aucune importance. Cela signifie principalement que les droits économiques exclusifs ont expiré. L'œuvre peut circuler plus librement, mais elle ne devient pas une carcasse abandonnée sur laquelle chacun viendrait découper un morceau en sifflotant.

Le domaine public n'est donc pas l'abolition du respect. C'est l'abolition du monopole patrimonial.

Cette précision change tout. Elle permet de sortir d'un faux débat particulièrement pratique pour les industries culturelles : faire croire que défendre le domaine public, ce serait mépriser les auteurs. C'est faux. Défendre le domaine public, c'est défendre l'équilibre complet du droit d'auteur. Pas seulement sa première moitié, celle qui protège et rapporte. Aussi sa seconde moitié, celle qui restitue et transmet.

Le droit d'auteur sans domaine public devient une confiscation polie.

Le domaine public sans respect de l'auteur devient un pillage sans mémoire.

L'équilibre se trouve entre les deux. Et comme tous les équilibres intelligents, il attire immédiatement ceux qui veulent le faire pencher du côté de leur portefeuille.

La Convention de Berne : organiser la protection internationale

À mesure que les œuvres circulent au-delà des frontières, la protection des auteurs doit elle aussi changer d'échelle. Une œuvre publiée dans un pays peut être reproduite ailleurs. Un texte, une partition, une gravure, puis plus tard un film ou un enregistrement, ne restent pas sagement dans leur territoire d'origine. La culture voyage plus vite que les administrations qui prétendent l'encadrer, ce qui est à la fois rassurant pour la culture et humiliant pour les administrations.

La Convention de Berne, adoptée à la fin du XIXe siècle, marque une étape majeure dans l'internationalisation du droit d'auteur. Elle établit un cadre commun entre plusieurs pays et affirme notamment le principe selon lequel une œuvre étrangère doit être protégée dans un pays membre de manière comparable aux œuvres nationales. Autrement dit, l'auteur ne doit pas perdre toute protection dès que son œuvre franchit une frontière. C'est une idée importante, juste, nécessaire.

Là encore, le principe de départ n'est pas absurde. Il s'agit d'éviter que les auteurs soient pillés par simple déplacement géographique. Sans protection internationale, les œuvres pourraient être exploitées dans des pays où l'auteur n'aurait aucun recours. Le droit d'auteur se mondialise donc pour répondre à la mondialisation de la diffusion culturelle. La protection suit la circulation.

Mais l'internationalisation du droit ouvre aussi une autre dynamique : l'harmonisation progressive des durées, des standards, des attentes, des intérêts économiques. Plus les industries culturelles deviennent puissantes, plus elles ont intérêt à pousser vers des protections longues, solides, exportables. Le droit d'auteur n'est plus seulement une affaire d'auteur face à son éditeur ou à son théâtre. Il devient un enjeu de commerce international, de diplomatie culturelle, de marchés, de catalogues.

C'est ici que l'on commence à voir se déplacer le centre de gravité. Le langage reste celui de la protection des créateurs. La mécanique, elle, sert de plus en plus à stabiliser des exploitations économiques. Les auteurs sont toujours invoqués, naturellement. Ils sont très pratiques dans les discours. Ils donnent un visage humain à des systèmes qui, sans eux, ressembleraient un peu trop à des coffres-forts empilés dans une salle de réunion.

La Convention de Berne n'est pas responsable à elle seule de cette dé-

rive. Ce serait trop simple, donc faux. Elle représente une étape nécessaire de la protection des auteurs à l'échelle internationale. Mais elle s'inscrit dans une histoire où la protection légitime va progressivement être aspirée par des logiques industrielles. Le problème n'est pas l'existence du droit. Le problème est sa capture.

La promesse du domaine public

Le domaine public naît comme l'autre moitié du droit d'auteur. Il n'est pas une anomalie. Il n'est pas une faille. Il n'est pas un oubli dans le contrat. Il est le terme naturel du cycle.

Une œuvre est protégée pendant un temps. Puis elle est rendue à la société.

Ce retour n'est pas une punition infligée à l'auteur. Ce n'est pas non plus une spoliation. L'auteur a bénéficié d'un monopole temporaire reconnu par la loi. Ses héritiers ont parfois bénéficié eux aussi d'une période d'exploitation. Puis vient le moment où l'intérêt collectif reprend sa place. L'œuvre rejoint la bibliothèque commune des formes disponibles. Elle peut être rééditée, adaptée, jouée, traduite, commentée, prolongée, détournée, enseignée, réappropriée.

C'est une idée profondément civilisée. Donc forcément fragile.

Le domaine public repose sur une vision de la culture comme circulation. Une société ne se contente pas de produire des œuvres nouvelles. Elle réactive les anciennes. Elle les relit. Elle les transforme. Elle les contredit. Elle les sort des vitrines. Elle permet à des générations qui ne connaîtront jamais l'auteur de dialoguer encore avec lui. Le domaine public n'efface pas l'œuvre : il lui donne une seconde vie, puis une troisième, puis autant que les vivants auront l'énergie d'en tirer quelque chose.

Sans domaine public, Molière resterait une propriété à gérer. Shakespeare serait un catalogue sous surveillance. Les mythes anciens seraient des franchises fermées. Les contes populaires auraient été verrouillés par le premier malin capable de déposer une version un peu propre avec un logo en bas de page. Le monde culturel que nous connaissons est bâti sur des reprises permanentes. La modernité adore célébrer l'innovation, mais elle oublie poliment que l'innovation passe son temps à fouiller dans les poches des morts.

Le domaine public rend cette dette visible.

Il rappelle que la création est une chaîne. Chaque auteur reçoit avant de donner. Chaque œuvre transforme des matériaux plus anciens. Chaque génération réécrit ce qu'elle a reçu. La culture n'avance pas par génération spontanée. Elle avance par contamination, par friction, par reprise, par contradiction. Le domaine public est l'espace où cette continuité peut se faire légalement, ouvertement, sans hypocrisie.

Il y a quelque chose de presque subversif dans cette simplicité : tout ne doit pas rester possédé.

La bascule industrielle

Le compromis initial aurait pu rester à peu près équilibré si la culture était demeurée un échange relativement limité entre auteurs, éditeurs, lecteurs, théâtres et institutions. Mais l'histoire n'a pas cette élégance. Elle aime ajouter des machines, des marchés, des investisseurs, des technologies et des gens capables de prononcer le mot « synergie » sans s'étouffer.

Avec l'industrialisation culturelle, tout change. Le livre devient un marché plus vaste. La musique enregistrée apparaît. Le cinéma transforme les images en industrie mondiale. La radio, la télévision, puis le numérique ouvrent des circuits de diffusion de masse. Une œuvre n'est plus seulement une création exploitée dans un cadre limité. Elle devient un actif reproductible, duplicable, exportable, adaptable, franchisable.

À partir de là, les intérêts changent d'échelle. Les droits ne concernent plus seulement la rémunération directe d'un auteur vivant. Ils concernent des catalogues entiers, des maisons d'édition, des studios, des majors, des plateformes, des héritiers, des fonds d'investissement, des entreprises capables de transformer un personnage, une chanson ou un univers narratif en machine à revenus pendant des décennies.

La culture entre alors dans l'âge du catalogue.

Un catalogue, ce n'est pas une œuvre. Ce n'est pas un auteur. Ce n'est pas une aventure créative. C'est un stock de droits. Un portefeuille. Une réserve exploitable. Un ensemble de propriétés immatérielles que l'on peut vendre, acheter, licencier, défendre, prolonger, reconditionner. Le langage change. On parle moins de transmission et davantage de valorisation. Moins de

mémoire et davantage d'actifs. Moins d'œuvres et davantage de contenus. La poésie, quand elle arrive à ce stade, demande généralement un arrêt maladie.

Le droit d'auteur commence alors à servir autre chose que l'auteur.

Il continue à le protéger, parfois. Il continue à lui donner des moyens, dans certains cas. Mais il protège aussi, et de plus en plus fortement, des structures économiques dont l'intérêt n'est pas que les œuvres rejoignent le domaine public. Leur intérêt est exactement inverse : garder le plus longtemps possible l'exclusivité, contrôler les usages, empêcher les réutilisations concurrentes, organiser la rareté.

La durée de protection devient un enjeu financier. Chaque année supplémentaire avant l'entrée dans le domaine public représente une année de contrôle économique en plus. Chaque prolongation retarde la circulation libre. Chaque exception, chaque complexité, chaque extension transforme un peu plus le compromis initial en dispositif de rétention.

On n'a pas supprimé le domaine public.

On l'a repoussé.

Et repousser une liberté assez longtemps suffit parfois à la rendre inutile.

De la protection à la rétention

La grande ruse consiste à continuer de parler de protection des auteurs même lorsque les principaux bénéficiaires du système ne sont plus les auteurs vivants. C'est un procédé classique. On garde le visage moral du dispositif, on change son moteur économique. On affiche l'écrivain solitaire, le musicien précaire, l'artiste fragile. Puis, derrière, on sécurise des catalogues, des successions, des licences, des marques, des exploitations transnationales.

Il serait malhonnête de dire que le droit d'auteur ne protège plus jamais les créateurs. Il les protège encore. Il reste indispensable. Un monde sans droit d'auteur serait une fête pour les plus puissants, qui pourraient absorber le travail des autres avec la grâce d'un aspirateur industriel. Les plateformes n'attendent probablement que cela : un grand buffet gratuit où les créateurs fourniraient les plats et les géants garderaient la caisse.

Mais il serait tout aussi malhonnête de prétendre que le système actuel sert uniquement les créateurs. Une part importante de la protection bénéficie à des intermédiaires, à des héritiers, à des entreprises, à des détenteurs de droits qui exploitent des œuvres longtemps après leur création. La mémoire devient alors une rente. Et une rente défend rarement la liberté de circulation avec enthousiasme.

Le droit d'auteur bascule quand sa finalité change. Tant qu'il protège l'auteur pour permettre la création, il joue son rôle. Quand il sert à empêcher la restitution collective au-delà du raisonnable, il devient un outil de rétention. Tant qu'il garantit un revenu au créateur, il équilibre. Quand il maintient artificiellement des monopoles au profit de structures éloignées de l'acte créatif, il déséquilibre.

La frontière n'est pas toujours simple. Elle ne se trace pas avec une hache. Mais elle existe.

Elle se voit dans les œuvres qui restent introuvables parce que personne ne sait qui détient les droits. Elle se voit dans les catalogues conservés mais non diffusés. Elle se voit dans les adaptations empêchées par des héritiers. Elle se voit dans les institutions qui verrouillent les reproductions d'œuvres pourtant anciennes. Elle se voit dans les plateformes qui revendent sous emballage neuf des contenus issus du commun. Elle se voit dans cette étrange situation où la culture paraît partout accessible, mais rarement disponible pour une vraie réappropriation.

La rétention n'est pas toujours spectaculaire. Elle n'arrive pas avec des chaînes et un panneau « confiscation de la mémoire ». Elle fonctionne par délais, contrats, incertitudes, coûts, licences, peurs. Elle rend la liberté compliquée, donc moins utilisée. Elle laisse le domaine public exister en théorie tout en le rendant impraticable en pratique. C'est plus subtil qu'une interdiction, et beaucoup plus efficace. Les systèmes modernes adorent ce genre de petites élégances : elles permettent de garder les mains propres pendant que les portes restent fermées.

L'auteur vivant contre le catalogue mort

Le paradoxe le plus violent est là : on invoque les auteurs pour défendre des mécanismes qui profitent souvent bien davantage aux catalogues qu'aux créateurs vivants. L'auteur réel, celui qui écrit, compose, filme, dessine, traduit, joue, photographie, lutte pour payer son loyer et comprendre ses relevés de droits, n'est pas toujours le grand gagnant de cette architecture.

Le créateur vivant a besoin de contrats justes, de rémunérations transparentes, de protection contre les exploitations abusives, de moyens de diffusion, de reconnaissance, de droits solides face aux plateformes et aux industries. Le catalogue mort, lui, a besoin d'autre chose : de durées longues, de contrôle, de licences, de surveillance, de renouvellement marketing, de barrières à la réutilisation. Les deux intérêts se croisent parfois, mais ils ne sont pas identiques.

Confondre les deux permet de neutraliser le débat. Dès que l'on critique l'allongement excessif des droits ou la fermeture abusive du domaine public, quelqu'un sort l'auteur vivant comme bouclier humain. On accuse le critique de vouloir voler les artistes, ruiner la création, abolir la rémunération, danser nu sur la tombe de la littérature. C'est efficace. C'est aussi intellectuellement douteux, mais l'époque n'a jamais exigé beaucoup de tenue aux slogans rentables.

Défendre le domaine public ne revient pas à affaiblir l'auteur vivant. Cela revient à refuser que son image serve éternellement à justifier des monopoles dont il ne bénéficiera jamais. Un droit pensé pour soutenir la création ne devrait pas devenir une machine à prolonger l'exploitation posthume jusqu'à l'absurde. La culture n'a pas à choisir entre rémunérer les créateurs et libérer les œuvres anciennes. Elle doit faire les deux, précisément parce que l'un sans l'autre détruit l'équilibre.

Protéger sans restituer, c'est confisquer.

Restituer sans protéger, c'est exploiter.

Le domaine public n'est pas un supplément optionnel. Il est la preuve que le droit d'auteur n'est pas une propriété absolue, mais un pacte social. Et

un pacte social qui ne profite plus qu'à une partie finit par ressembler à un contrat rédigé dans une arrière-salle par ceux qui avaient déjà les clés.

Une liberté rendue illisible

Si le domaine public est si peu utilisé, ce n'est pas seulement parce qu'il est attaqué. C'est aussi parce qu'il est mal compris. Et s'il est mal compris, ce n'est pas un simple accident pédagogique. La complexité arrange beaucoup de monde.

Il faut connaître la date de mort de l'auteur. Le pays concerné. La nature de l'œuvre. Les éventuelles prorogations. Les droits voisins. La situation des traductions. Le statut des œuvres collectives. Les particularités des photographies. Les droits sur les éditions. Les restaurations. Les marques. Les conditions imposées par les plateformes ou institutions qui donnent accès au fichier. À ce stade, l'utilisateur moyen a déjà fermé l'onglet et repris une image libre de droits sur une banque douteuse, en espérant que personne ne viendra lui mordre la cheville juridique.

Cette illisibilité produit un effet politique. Une liberté que personne ne comprend devient une liberté réservée à ceux qui ont les moyens de la comprendre. Les grands acteurs ont des juristes. Les institutions ont des services. Les plateformes ont des équipes entières pour gérer les risques. Les créateurs indépendants, les enseignants, les petites maisons, les associations, les artistes isolés, eux, avancent dans le brouillard. Et dans le brouillard juridique, on ne marche pas librement. On avance à petits pas, ou on renonce.

Le domaine public devrait être l'espace le plus accessible de la culture. Il est souvent devenu l'un des plus intimidants. Voilà le scandale discret. Non pas que les règles existent, mais qu'elles soient si fragmentées, si mal expliquées, si peu enseignées, qu'elles découragent précisément ceux qu'elles devraient servir.

Le droit d'auteur est enseigné comme une interdiction.

Le domaine public devrait être enseigné comme une permission.

La différence est immense.

Le retour nécessaire au commun

La naissance du domaine public rappelle donc une idée simple : la culture ne peut pas être seulement protégée. Elle doit aussi être rendue.

Rendue aux lecteurs, aux spectateurs, aux musiciens, aux enseignants, aux créateurs, aux traducteurs, aux chercheurs, aux enfants qui découvriront une œuvre sans savoir qu'elle a traversé trois siècles pour arriver jusqu'à eux. Rendue aux sociétés qui ont besoin de relire leurs classiques, de contester leurs mythes, de transformer leurs héritages, de fabriquer du présent avec les matériaux du passé.

Le domaine public est ce moment où l'œuvre cesse d'être uniquement une propriété pour redevenir une ressource commune. Non pas une ressource gratuite au sens pauvre du terme, mais une ressource libre au sens profond : disponible pour faire quelque chose. La lire ne suffit pas. L'admirer ne suffit pas. La conserver ne suffit pas. Une culture vivante se manipule. Elle se réédite, se joue, se traduit, se démonte, se remonte, se contredit. Elle se salit un peu les mains, ce qui lui donne généralement meilleure mine qu'un patrimoine sous cloche.

Il faut donc revenir au compromis fondateur. Pas par nostalgie. Pas pour rêver d'un âge d'or juridique qui n'a jamais existé, comme tous les âges d'or. Mais parce que ce compromis reste plus intelligent que sa déformation contemporaine. Protéger l'auteur vivant. Garantir sa rémunération. Respecter son nom, son œuvre, son intégrité. Puis, quand le temps de l'exclusivité patrimoniale est passé, permettre à l'œuvre de rejoindre la circulation commune.

Le domaine public n'est pas la mort du droit d'auteur.

Il est sa respiration.

Sans lui, le droit devient accumulation. Avec lui, il redevient cycle. Une œuvre naît dans une main, vit dans un marché, traverse des lecteurs, puis revient à la société. Elle ne cesse pas d'avoir un auteur. Elle cesse d'avoir un

propriétaire économique exclusif. C'est très différent. Et c'est précisément cette différence qu'on oublie, qu'on brouille, ou qu'on préfère taire.

La culture n'a pas besoin d'être libre dès le premier jour pour être vivante.

Mais elle a besoin de pouvoir le devenir.

Sinon, elle ne se transmet plus. Elle se conserve. Elle se facture. Elle s'administre. Elle s'empile dans des catalogues avec des métadonnées propres et une âme sous cellophane.

Le domaine public est né pour empêcher cela.

Il est né comme une promesse : ce que l'individu crée peut être protégé, mais ce que l'humanité reçoit ne doit pas rester captif pour toujours.

Toute la suite de cette histoire montrera comment cette promesse a été compliquée, retardée, exploitée, verrouillée, parfois trahie.

Mais avant d'examiner les verrous, il fallait rappeler la porte.

Elle existe.

Elle a toujours existé.

Et elle n'a jamais été un cadeau des industries culturelles.

Elle est la part de la culture qu'elles auraient préféré nous voir oublier.