

Droits d'auteur et bien commun

Comme au passant qui passe on reprend sa chanson
Louis Aragon, «Que serais-je sans toi»

Elaborés à partir du XVIII^e siècle, les droits d'auteur sont censés garantir la propriété de l'œuvre tout en permettant à l'auteur de se rémunérer pour son travail. Ils traduisent en réalité un rapport très paradoxal au travail comme à la propriété, car l'œuvre est destinée par nature à s'intégrer dans un patrimoine commun.

Le concept d'auteur est une construction historique : ses caractéristiques ont donc varié au fil des siècles. Il est par ailleurs indissociable de la notion d'œuvre. Il n'y a d'auteur

que pour autant que puisse lui être attribuée une œuvre. Si l'on peut s'éprouver artiste ou écrivain dans un rapport de soi à soi et dans la relation intime, singulière que l'on entretient avec un langage déterminé dont on entreprend d'explorer les possibles et les limites, l'auteur est d'emblée une figure publique. Dans une culture comme la nôtre, et particulièrement dans l'Hexagone, pouvoir se présenter en tant qu'auteur (et non pas écrivain, la distinction est importante) est un moyen assez banal d'augmenter son capital symbolique : en signant une

œuvre, on bénéficie de l'*autorité* qu'elle nous permet d'acquérir ou d'accroître non seulement à l'intérieur des cercles professionnels ou relationnels qui sont les nôtres mais, potentiellement, dans l'ensemble du groupe social auprès duquel l'œuvre est susceptible de faire sens.

On notera que signer une œuvre n'implique pas forcément qu'on l'ait réalisée soi-même. La possibilité d'accéder au statut d'auteur est en effet facilitée par le pouvoir ou la notoriété dont le signataire dispose préalablement, que



Michelangelo, *La création d'Adam*, 1508-1512, fresque de la chapelle Sixtine, Rome.

ce soit comme politicienne, chef d'entreprise, sportive ou chanteur de renom et plus généralement personnalité médiatique. Celui ou celle qui désire voir apparaître son nom sur la couverture d'un livre sera en capacité d'engager quelqu'un à écrire à sa place, tantôt comme nègre soumis par contrat à une

stricte confidentialité (les anglophones utilisent à ce propos la belle expression de *ghostwriter*, écrivain fantôme), tantôt comme collaborateur dont l'apport sera plus ou moins valorisé ou minorisé en fonction des rapports de force qu'il établit avec lui. La démarche sera d'autant plus aisée que l'éditeur est assuré

d'un retour sur investissement rapide, soit en raison de la célébrité qui s'attache au nom de l'auteur et qui lui garantit des ventes importantes, soit que l'auteur, bien que moins connu, ait la capacité d'acheter lui-même une partie du tirage à des fins de promotion personnelle.

Une construction historique

Pour qu'un auteur existe, il faut donc que son nom soit assigné à une œuvre. Mais les œuvres ne se voient pas toutes attribuer un nom d'auteur. Michel Foucault le soulignait dans une conférence à la Société française de Philosophie :

« (...) la fonction-auteur ne s'exerce pas d'une façon universelle et constante sur tous les discours. Dans notre civilisation, ce ne sont pas toujours les mêmes textes qui ont demandé à recevoir une attribution. Il y eut un temps où ces textes qu'aujourd'hui nous appelons « littéraires » (récits, contes, épopées, tragédies,

comédies) étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur; leur anonymat ne faisait pas difficulté, leur ancienneté, vraie ou supposée, leur était une garantie suffisante. En revanche, les textes que nous dirions maintenant scientifiques, concernant la cosmologie et le ciel, la médecine et les maladies, les sciences naturelles ou la géographie, n'étaient reçus au Moyen Âge, et ne portaient une valeur de vérité, qu'à la condition d'être marqués du nom de leur auteur. « Hippocrate a dit », « Plin raconte » n'étaient pas au juste les formules d'un argument d'autorité; c'étaient les indices

dont étaient marqués des discours destinés à être reçus comme prouvés. »¹

Les choses basculent au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, comme le montre Foucault. A cette époque, « on a commencé à recevoir les discours scientifiques pour eux-mêmes, dans l'anonymat d'une vérité établie ou toujours à nouveau démontrable; c'est leur appartenance à un ensemble systématique qui leur donne garantie, et non point la référence à l'individu qui les a produits. » Les discours littéraires, en revanche, « ne peuvent plus être reçus que dotés de la fonction auteur ». ²

1 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104, repris dans *Dits Ecrits Tome I*, texte n°69, Gallimard, collection Quarto, 2001.

[Disponible en libre accès.](#)

2 Ibid, p. 85 du *Bulletin de la Société française de philosophie*.

C'est du reste au XVIII^e siècle que naissent les premières sociétés d'auteurs, avec des praticiens de ce genre alors dominant qu'était le théâtre. En France, à l'initiative de Beaumarchais, des dramaturges se réunissent dans la perspective de défendre leurs intérêts. Leurs efforts aboutiront en 1791 aux premières lois sur le droit d'auteur.

Jusqu'alors, n'importe qui pouvait prendre l'initiative de diffuser une œuvre sans que leur auteur ait les moyens légaux de s'y opposer. On chargeait des copistes de prendre note de toutes les répliques d'une pièce, *Le bourgeois gentilhomme* par exemple, on envoyait le texte ainsi reconstitué à l'impression, et Monsieur de Molière pouvait

se moucher tant qu'il voulait, il n'obtenait pas un sou de la vente. Avec la mise en place de la législation sur le droit d'auteur, le fraudeur pouvait désormais être puni, tandis qu'un « Bureau de législation dramatique » (devenu la SACD en 1829) était chargé de la gestion collective des droits d'auteurs.

Des rapports paradoxaux au travail et à la propriété



La législation sur le droit d'auteur s'est étoffée au fil du temps et le modèle français a largement essaimé à travers le monde, même si celui du copyright s'est imposé dans les pays anglo-saxons.³

Sans entrer dans les détails, on distingue deux catégories de droits d'auteur : les droits patrimoniaux et les droits moraux. Les premiers concernent les bénéfices financiers qu'on peut retirer de l'exploitation

d'une œuvre ; ce sont des droits de propriétaire. Les seconds tiennent plutôt à la généalogie de l'œuvre ; ce sont en quelque sorte des droits de chef de famille. Ainsi l'un des droits moraux fondamentaux est celui de paternité, qui permet à l'auteur d'apposer son nom sur son œuvre ou s'il le souhaite, de rester anonyme ou encore d'utiliser un pseudonyme. Si les droits patrimoniaux sont limités dans le temps, les droits moraux sont perpétuels et inaliénables.

C'est en raison des droits patrimoniaux qu'un auteur peut tirer un revenu de son œuvre. Notons que ce revenu n'est pas lié à son travail

³ « Contrairement au droit d'auteur, le copyright ne protège pas l'auteur, mais son œuvre. Il définit le droit dont dispose l'auteur ou son cessionnaire de protéger l'exploitation de l'œuvre. Le copyright donne également à l'ayant-droit de permettre à des tiers de reproduire l'œuvre, réaliser des travaux dérivés ; distribuer des copies pour différentes fins (une vente, un prêt, une location...) ; réaliser une représentation publique de l'œuvre. » [Source : justifit.fr](https://www.justifit.fr)

de production (ce n'est pas pour écrire qu'il est payé), mais qu'il est le fruit de la diffusion ou de l'adaptation de l'œuvre, de son exploitation. En somme, l'auteur ne commence à gagner sa vie qu'après qu'il a cessé de travailler sur sa création et que d'autres prennent le relais pour la rendre matériellement accessible au public, par exemple sous la forme d'un ouvrage imprimé qui sera éventuellement traduit en plusieurs langues et adapté au cinéma ou en bande dessinée. Il se retrouve ainsi dans la posture d'un rentier qui toucherait les dividendes de ses actions. Ce qui justifie qu'en Belgique, et jusqu'à un certain montant, le droit d'auteur n'est pas considéré comme un revenu professionnel mais un revenu mobilier, taxable comme tel.⁴

Le rapport du droit d'auteur au travail est donc paradoxal, puisque l'auteur n'obtient de revenu de son travail qu'indirectement, et uniquement

dans la mesure où son œuvre est susceptible de mobiliser le travail d'autrui. Mais le rapport à la propriété est tout aussi paradoxal puisque, par nature, la vocation de l'œuvre est de devenir un bien commun. Il convient de préciser que l'œuvre ne peut pas être confondue avec son support de diffusion. L'œuvre est cet agencement sémiotique particulier qui fait d'elle ce qu'elle est : composition de mots, de couleurs, de sons, de mouvements corporels délimitant un récit, un tableau, une chanson, un film, un ballet, etc. Mais ces formes elles-mêmes n'acquièrent d'existence que si quelqu'un, les découvrant, est capable d'en percevoir la cohérence et d'en construire le sens en recourant à des codes préétablis (linguistiques, littéraires, visuels, médiatiques..) dont il peut avoir une maîtrise plus ou moins grande – étant entendu par ailleurs que le langage d'une œuvre d'art n'est jamais univoque et que donc le sens qu'on lui confère est partiellement

tributaire du contexte de sa réception et de la capacité du récepteur à percevoir les jeux sur les codes éventuellement opérés par l'artiste ou l'écrivain.

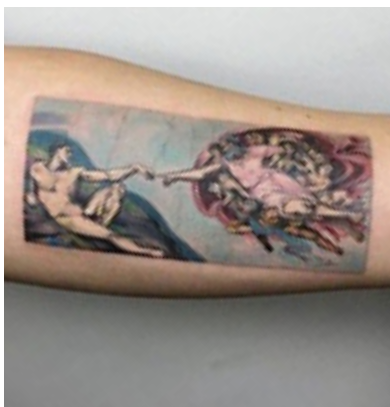
L'œuvre n'existe que pour autant qu'un autre se l'approprie, et elle existe chaque fois qu'un autre se l'approprie et lui redonne sens. Il ne s'agit pas seulement d'un bien commun, mais d'un bien inépuisable. Ce n'est donc pas à proprement parler de son œuvre que l'auteur est propriétaire : la propriété de l'œuvre en tant que telle est une impossibilité de fait. Sur quoi peut-il alors exercer ses droits ? Sur la circulation des signes. Le droit d'auteur permet ainsi à celui qui en bénéficie d'agir comme un douanier qui percevrait son écot à chaque fois que l'œuvre est appelée à atteindre un nouveau public, et en proportion de l'importance du public rencontré.

4 Les revenus issus de droits d'auteur, limités au plafond fiscal de 62 550 euros (revenus 2021), donnent lieu à un pré-compte mobilier prélevable à la source, qui s'élève théoriquement à 15 % mais dans les faits à 7,5 % puisque la moitié du montant imposable est déductible en frais.

Matériaux communs et capitaux anonymes

Un autre paradoxe inhérent à la propriété intellectuelle peut-être repéré non plus sur le versant de la réception de l'œuvre mais sur celui de son élaboration. Si l'œuvre est une construction de l'esprit, force est de constater que les matériaux qui la composent relèvent eux aussi, pour l'essentiel, du bien commun. Les sons, les mots sont à tout le monde. Le peintre peut bien être propriétaire des murs de son atelier, de ses outils, ses pinceaux, du bois et de la toile dont il assemble ses châssis, de ses tubes de couleur, du chiffon dont il usera pour enlever une tache, en revanche, les couleurs mêmes, les lignes, la perspective et les jeux qu'elle permet, la capacité à discriminer la forme d'un visage du paysage dont il se détache, rien de tout cela ne lui appartient en propre. Et ce ne sont pas seulement les matériaux les plus élémentaires, comme les mots, mais des formes complexes qui font partie d'un patrimoine commun. En développant la notion d'intertexte, les théoriciens de la littérature

ont particulièrement mis en évidence la dimension patrimoniale dont une œuvre est automatiquement vectrice. Roland Barthes le résume admirablement dans un article de *l'Encyclopaedia Universalis* : « *Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.* »⁵



Dépositaire d'un patrimoine formel qu'il va respecter ou contester de diverses manières pour l'adapter à son époque, aux intentions qu'il veut développer, au public

qu'il espère rencontrer, mais aussi pour se distinguer des autres dépositaires du même patrimoine, l'auteur s'inscrit dans un processus de reproduction sociale. Il participe à la transmission d'une culture et au bien être du groupe social qui en bénéficie.

Comme le rappelle Simona De Simoni, « *la catégorie de la reproduction sociale trouve son origine dans la pensée économique du XVIII^e siècle et subit un tournant critique à partir de l'usage qu'en fait Marx. La thèse de Marx, aussi simple que complexe, est que le système capitaliste, pour survivre, doit immédiatement et continuellement se reproduire comme tel, c'est-à-dire reproduire ses membres et reproduire les rapports sociaux qui le caractérisent.* »⁶

La reproductibilité technique de l'œuvre d'art, pour reprendre la formule de Walter Benjamin,⁷ a accru considérablement ses possibilités de diffusion, mais les processus de démultiplication nécessitent au départ d'importantes

5 *Encyclopaedia Universalis*, entrée Texte (théorie du), cité d'après Wikipedia.

6 Simona De Simoni, [Penser la pandémie, la catégorie de la reproduction sociale](#), éd. en ligne Smart, 2020

7 Walter Benjamin, (1936), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2003.

mises de fonds. L'internet a ouvert des voies d'accès sans précédent, que ce soit pour la circulation de fichiers numériques ou le commerce en ligne, tout en provoquant de gigantesques accumulations de capital. La transmission des modèles culturels dominants est dès lors aujourd'hui largement prise en charge par l'industrie culturelle, tant pour des diffusions de masse que pour des publics de niche. La culture figure parmi les principaux produits d'exportation des Etats-Unis et participe de leur stratégie hégémonique de puissance mondiale. En France, les grands groupes

éditoriaux réalisent chaque année des chiffres d'affaires de plusieurs milliards d'euros⁸. Un auteur à succès comme Eric-Emmanuel Schmitt gère ses droits d'auteur et son *merchandising* via une société anonyme, à laquelle il a donné le nom d'Antigone.

On ne sait ce que deviendraient l'amour, la séduction, la jalousie, ou l'art même de la confiance et de la parlote nombriliste sans les séries sentimentales de la télévision. Une large part de la production culturelle contribue à une «*propagande inavouée*»⁹ à visée conservatrice. Pourtant

ce que les institutions artistiques réclament d'une créatrice ou d'un créateur c'est qu'iel se montre original, novateur, inventif, voire subversif. A l'inverse de ce qu'on attendait des anciens, qui devaient afficher leur appartenance à la tradition, les artistes d'aujourd'hui se doivent de revendiquer leur singularité en bousculant les valeurs établies. Schmitt semble bien conscient de la contradiction qu'il incarne dans sa position de vendeur de best sellers quand il donne à sa société aux capitaux anonymes le nom d'une figure de résistante emblématique.

Classement et valeur

Dans la conférence évoquée plus haut, Foucault montre que «*un nom d'auteur (...) exerce par rapport aux discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes,*

de les limiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres . » Mais ce nom a également un rôle distinctif : «*Le fait, pour un discours, d'avoir un nom d'auteur, le fait que l'on puisse dire : 'ceci a été écrit par un tel', ou 'un tel*

en est l'auteur ' indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans

8 Madrigall, holding de Gallimard, est le troisième groupe éditorial français avec un chiffre d'affaires consolidé en 2018 de 573 899 millions d'euros. Le groupe s'est récemment agrandi en faisant l'acquisition, en septembre 2021, des éditions de Minuit, qui affichent à leur catalogue plusieurs prix Nobel de littérature. Hachette (groupe Lagardère) revendique quant à lui pour 2020 un chiffre d'affaires de 2 milliards 375 millions d'euros. La Martinière annonce lui aussi un CA annuel dépassant les deux milliards.

9 La formule est de Jean-Marie Piemme . Voir son livre : *La propagande inavouée. Approche critique du feuilleton télévisé*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1975.



une culture donnée, recevoir un certain statut. »

On voit dès lors comment la valeur d'une œuvre est corrélée à celle qu'on accorde à son auteur, dont le nom, à certains égards, opère comme une marque garantissant à l'acquéreur une qualité relativement constante du produit tout en lui permettant d'afficher sa distinction sociale: un vêtement de marque se vendra plus cher et sera davantage prisé d'un certain public, comme un tableau signé ou authentifié vaudra plus qu'un anonyme.

Même si elle a l'avantage de désacraliser la figure de

l'auteur, la comparaison a cependant des limites, car la fixation de la valeur est aussi tributaire de la nature de l'œuvre. Si l'on a affaire à une pièce unique (c'est-à-dire si l'œuvre n'est pas dissociable du support qui la matérialise, comme c'est le cas d'une peinture ou d'une sculpture, et dans une moindre mesure, de ce qui peut faire l'objet d'un tirage multiple mais limité en nombre, comme une gravure ou une photographie), la valeur sera celle qu'on attache aux marchandises rares. Confrontés à la difficulté de s'intégrer dans le marché de l'art avec des œuvres potentiellement reproductibles à l'infini, les artistes du

numérique peuvent recourir, pour certifier leurs œuvres, à des technologies issues de systèmes de pointe comme la *blockchain*, qui offrira à l'acheteur la garantie d'être seul à disposer de son acquisition.¹⁰ La potentialité commerciale d'un texte ou d'un film, en revanche, se mesure à l'étendue du public qu'ils sont capables de toucher ; pour un écrit, le symbole du succès, c'est sa réédition dans une collection de poche à prix modique.

Mais la fonction classificatoire, voire hiérarchisante, de la signature opère également dans un autre registre que celui de l'échange commercial,

¹⁰ Cf. Julien Baldacchino , « Oui, on peut être propriétaire d'une œuvre virtuelle avec un certificat virtuel : [on vous explique les NFT](#), France Inter, 27 mars 2021.

à savoir au sein de l'institution artistique dont l'œuvre relève.¹¹ Tout au cours du XVIII^e siècle, pour affirmer leur autonomie face aux pouvoirs religieux ou politiques, les artistes ont développé un ensemble de stratégies leur permettant de fixer eux-mêmes leurs critères de reconnaissance, un peu à la façon dont les scientifiques font valider leurs travaux par d'autres chercheurs de la même discipline. Certes, les critères de puissance explicative, de vérification ou de reproductibilité d'une expérience n'entrent pas en compte dans les pratiques artistiques, mais la reconnaissance de l'artiste ou de l'écrivain passe elle aussi par un système de validation par les pairs, qui jaugeront la cohérence d'une démarche globale, la capacité d'innovation ou la maîtrise formelle dont l'œuvre témoigne, sa plus ou moins grande intégration dans des normes de goût, ses potentialités critiques, etc.

Même si elles ont des points d'intersection, les hiérarchisations institutionnelle et commerciale ne coïncident pas. Telle musicienne hautement estimée par ses collègues et quelques connaisseurs peut ne toucher qu'un public restreint, tel écrivain au succès mondial peut être tenu en piètre estime par la critique. Cette tension entre deux types d'échelles évaluatives permet de comprendre la difficulté qui s'attache à la rémunération de l'auteur. Comment accorder un juste prix à son travail ?

Le système du droit d'auteur, fondé sur le modèle bourgeois du propriétaire chef de famille, a montré ses limites, et d'abord relativement à la protection des auteurs eux-mêmes. Dans un marché ultra-concurrentiel, les rémunérations se caractérisent par de très fortes asymétries économiques, où le principe de Pareto s'applique très bien (20% des artistes captent 80% des revenus du secteur)¹². Une

très grande majorité des auteurs ne survit que grâce à la pratique d'un second métier. Par force, la pluriactivité réduit le temps disponible, dans la phase de création, pour la recherche, l'expérimentation, l'erreur féconde, et donc les possibilités de diversification du biotope artistique. Un risque d'autant plus grand que la commercialisation de l'œuvre, dont dépend le revenu de l'auteur, favorisera à priori les productions *mainstream* plutôt que les contenus novateurs.¹³ C'est donc l'ensemble du terreau sur lequel se développe la production artistique d'une époque qui s'en trouve appauvri.

De surcroît, le droit d'auteur, qui est un revenu mobilier comme on l'a vu, ne donne pas accès à la sécurité sociale, ce qui précarise encore davantage l'auteur s'il ne gagne pas assez pour oser prendre le risque d'adopter le statut d'indépendant.

11 Pour le domaine littéraire, voir Jacques Dubois, (1978) *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 2019.

12 Du nom de l'économiste et sociologue italien Vilfredo Pareto (1848-1923).

13 « Une œuvre exigeante voire avant-gardiste condamnera-t-elle toujours son auteur-e à la pauvreté ? En un mot, est-il obligatoire de produire de la merde pour le marché ? » se demande Aurélien Catin dans *Notre condition. Essai sur le salaire au travail artistique*, RIOT Ed., 2020.

Au plan sociétal, la longue durée des droits patrimoniaux (qui s'étendent aujourd'hui à 70 ans après la mort de l'auteur, dans un monde où l'on vit de plus en plus vieux) retarde excessivement les possibilités d'intégration de l'œuvre dans le patrimoine commun, ce qui pose un problème de démocratie culturelle : il faut payer pour accéder à de très nombreux matériaux censés composer notre mémoire collective et alimenter notre vitalité créatrice. C'est en réaction à ce problème qu'ont été imaginées les licences Creative Commons.¹⁴

Enfin, les possibilités légales de captation douanière dont disposent les auteurs ou leurs mandants sont de plus en plus battues en brèche par la circulation numérique frauduleuse, qui permet en un clic d'avoir accès gratuitement à une œuvre diffusée sur le net, « *comme au passant qui passe on reprend sa chanson* ». Une pratique qui a amené une large frange du public, surtout parmi les plus jeunes, à ne plus considérer les droits patrimoniaux comme légitimes. Et ce ne sont pas les lois et les budgets dédiés (souvent en pure perte) à la répression de la fraude qui contribueront à enrichir la culture, pas plus qu'à la libérer de ses carcans commerciaux.

Ces conditions devraient nous amener à repenser les moyens de rémunérer de façon équitable les personnes qui produisent de nouveaux contenus artistiques, en prenant en compte leur contribution au bien-être collectif et le rôle qu'elles jouent tant dans la reproduction sociale que dans l'évolution des modes de représentation et des imaginaires au sein d'une communauté. Si cette rémunération passait par un salaire socialisé, financé par l'ensemble de la collectivité, elle permettrait de remettre la culture à sa juste place : la place publique d'un bien commun.

Carmelo VIRONE
Décembre 2021

14 Dirk Vervenne, *Droits d'auteur et liberté d'usage. Deux réflexions*. Smart, coll. Les Cahiers, 2015.

Sources et ressources

A lire

Walter BENJAMIN, (1936), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2003.

Mathieu BIETLOT, [La crise et la valeur ajoutée de la culture](#), éd. en ligne Smart, 2021.

Steve BOTTACIN et Jean-Gilles LOWIES, « Le statut social de l'artiste en Belgique », I Le cadre actuel, - II. Le processus historique - III. Les évolutions et positionnements récents, *Courrier hebdomadaire*, CRISP, n°s 2494-2495 (vol I), 2496-2497 (vol. II), 2498 (vol. III), 2021.

Salvatore BRUNO, [Pour une juste place \(économique\) de la culture](#)

[dans la société](#), éd. en ligne Smart, 2012.

Roger BURTON, [Financer l'innovation](#), éd. en ligne Smart, 2015.

Aurélien CATIN, *Notre condition Essai sur le salaire au travail artistique*, Saint-Etienne, Riot Editions, 2020.

Ève CHIAPELLO, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Éditions Métailié, Coll. Leçons de Choses, 1998.

Simona DE SIMONI, [Penser la pandémie, la catégorie de la reproduction sociale](#), éd. en ligne Smart, 2020.

Jacques DUBOIS, (1978) *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 2019.

Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104. repris dans *Dits Ecrits* Tome I, texte n°69, Gallimard, collection Quarto, 2001.

[Disponible en libre accès.](#)

Pierre SAUVÊTRE, [Le travail commun au-delà de la coopération – Vers une économie des communs sociaux et solidaires](#), éd. en ligne, Smart, 2021.

Dirk VERVENNE, [Droits d'auteur et liberté d'usage. Deux réflexions.](#) Smart, coll. Les Cahiers, 2015.

A écouter

Pierre RAPSAT, « [Les artistes d'eau douce](#) ».