

# Rezumat de teză

## Pentru o etică a dreptului de autor

—

Autori și creații în societatea informațională :  
revelatori ai umanismului sau ostatici ai industriei culturale ?

Versiunea în limba română

**Doctorand:**

**Pascal Verniory**

**Conducător de doctorat:**

**Prof. Dr. Basarab Nicolescu**

**Cluj-Napoca**

**2013**

## Cuvinte cheie :

Drepturi de autor, Creare, Originalitate, Etică, Transdisciplinaritatea, Fenomenologie, Capitalism, industria de agrement.



# Tabla de materii

<b>1. Introducere.....</b>	<b>23</b>
Un peisaj complex și în mișcare.....	25
Punctul de plecare a unei reflexii.....	28
Trei perspective complementare .....	30
Căutarea unei alte căi .....	33
<b>2. De la epistemologia dreptului la metodologia transdisciplinară .....</b>	<b>35</b>
Prezentare .....	37
Epistemologie și drept .....	37
Necesitatea transdisciplinarității .....	82
<b>3. Cautarea unei baze etice .....</b>	<b>99</b>
Prezentare .....	101
Apropiere și definiție a eticii .....	101
Persoana, atât de puțin cunoscută .....	113
Concluzie intermediară .....	142
<b>4. Dimensiuni socio-economice ale dreptului de autor .....</b>	<b>145</b>
Prezentare.....	147
Originea și caracteristicile capitalismului .....	148
Utopiile unei economii auto-referențiate .....	198
Economia dreptului de autor .....	220
Raționalitate, știință și tehnică .....	365
Concluzie intermediară .....	378
<b>5. Istoria și evoluțiile dreptului de autor .....</b>	<b>381</b>
Prezentare .....	383
Situatia juridică actuală .....	384
Lumină asupra originilor dreptului de autor și al copyright-ului .....	392
Condițiile emergenței figurii autorului .....	470
Bazele protecției .....	475
Evoluția dreptului pozitiv .....	496
Concluzie intermediară .....	510
<b>6. Motivațiile creației .....</b>	<b>529</b>
Prezentare .....	531
Reflexii liminare .....	533
De ce să crezi? .....	534
Ambiguitățile creației .....	632
Opera, obiect de drept de autor .....	672
Dreptul de autor confruntat cu modernitatea .....	759
<b>7. Căutarea de noi echilibruri juridice .....</b>	<b>813</b>
Principiile .....	815
Întărirea poziției autorului .....	816
Căutarea echilibrului .....	819
<b>8. Concluzie .....</b>	<b>845</b>
Bazele eticii .....	847
Cele trei puneri în perspectivă .....	852
Reformele propuse .....	867
Către o altă viziune a lumii .....	873

<b>9. Abreviații și bibliografie .....</b>	<b>875</b>
Abreviații .....	877
Bibliografie principală .....	888
Bibliografie secundară .....	931
Conferințe, colocvii .....	936
Publicații .....	936

# Rezumat de teză

Dezbaterile câteodată viguroase începute în Europa cu ocazia transpunerii Directivei 2001/29/CE din 22 mai 2001 privind drepturile de autor și drepturile conexe în societatea informațională au determinat autorul tezei de a aborda problema drepturilor de autor într-un plan transversal mult mai larg decât se face de obicei. Această abordare are scopul de a înțelege mai bine atât provocările cât și relațiile de putere care se manifestă între diferiții actori din acest domeniu.

## Bazele

### Epistemologie

Înainte de a efectua o revizuire a drepturilor de autor, este probabil util pentru a arăta modul în care orice critică a dreptului cere în mod necesar luarea în considerare a altor discipline, precum și de a aminti necesitatea în care se găsesc "științele umaniste" de a își revendica propria lor demnitate. Această demnitate ține de obiectul lor, sau mai degrabă de subiectul lor, deoarece ele propun să studieze *subiectele* care sunt ființele umane – acolo unde știința se aplică la observarea obiectelor, ajungând până la punctul în care autorul își propune să le numească "discipline ale subiectului." Astfel, lucrarea de față se angajează să precizeze caracteristicile *subiectății* (*sujétité*), ceea ce poate traduce prin "natura oricărui subiect liber." Actele subiectului astfel definit nu sunt reproductibile și nu permit să aplice metode specifice de știință, cu riscul de a reduce sau ignora ceea ce este caracteristica sa esențială, de "a fi subiect". Studiul *naturii persoanei* permite să judecăm atât rolul Celuilalt jucat în individualizarea subiectelor pe care le alcatuim noi însine și locul ocupat de creație în propria noastră devenire (împlinire). Luând ca bază de etică de autonomizare a subiectului, autorul arată mai apoi în ce măsură acest curent de etică se revelează interdisciplinar prin natură, cunoștință interdisciplinară extrăgând unitatea din subiectul înțeles ca "punct de unificare ontologic". Odata amintite aceste baze nu este posibil să începem interogațiile despre dreptul de autor în el însuși.

### Cele trei dimensiuni ale eticii

Șantierele inițiate de către disciplinele convocate în acest sens ne conduc constant către etică, către raportul între sine și celălalt, la necesitatea de a găsi de urgență un *sens*. Unitatea interdisciplinară se construiește din nivel de realitate în nivel de realitate, prin includerea contrariilor, în dinamica Treimii Incluse. Interdisciplinaritate și etică de autonomizare a subiectului găsesc, în grija sa de a include mai degrabă decât a exclude, primul lor punct comun. Prin grija de a respecta ceea ce face din fiecare dintre noi o sursă unică de expresie de sine, prin care universul se prelungește și atinge infinitul, acest curent de etică se obligă a cultiva integritatea fiecărei ființe umane. El asigură fiecăruia condițiile de aderare la modalitatea unică de exprimare a Treimii Ascunse care îi este proprie. Etică înțeleasă astfel ca garantă a subiectății, mai degrabă decât să fie constituită într-o disciplină normativă despre

care nu știm prea bine, în zilele noastre, dacă trebuie să o legăm la filozofie, la religie sau « științelor sociale », descoperă în realitate o natură inclasabilă, foarte clar transdisciplinară, care *acționează în trei niveluri : (1) metodologic/deontologic, (2) critic și (3) ontologic*. Definită ca o reflexie despre acțiunea umană dorită, ea acționează în trei câmpuri concentrice, din ce în ce mai profund. În primul rând, etică manifestă Treimea Inclusă în calitate de *principiu metodologic fundamental*, al tuturor disciplinelor, atât practice cât și teoretice ; ea este astfel chemată a își însuși relația practicienilor cu propria lor activitate, considerată *ca acțiune umana*. Intervenția sa nu se limitează numai la deontologie ci atinge de asemenea natura însăși a metodelor lor proprii. În domeniul disciplinelor practice, și de manieră generală, câmpurilor de activitate, vocația eticii a ajuta omul a se determina în funcție de actele sale și de cele care ating consacrarea de drept în calitate de *trunchi comun non-normativ al diverselor deontologii*. Aplicată numai disciplinelor subiectului, în măsura în care domeniul lor conduce către om (umanitate), etica trebuie să ocupe un loc proeminent în dimensiunea *critică* – referindu-se la tentativele de explicare a comportamentelor observate cât și la condiția de observare însăși. O observație « obiectivă » a subiectului, chiar dacă este posibilă, nu pierde tot sensul (înțelesul) și tot interesul din momentul în care ea pretinde că ajunge la o asemenea cunoștere a subiectului însuși, altfel spus, nu considerată în opțiunile *trecute*, poate chiar *condiționate*, ci în alegerile *posibile*? În fine, etica autonomiei subiectului are ca vocație să ajute omul a se determina, prin prisma propriilor acte, în raport cu *Cine este el*. În calitatea sa de garantă a expresiei subiectului, ea anunța astfel Treimea Ascunsă. Această poziție proeminentă este justificată de faptul că *sensul* vieții umane trebuie să orienteze acțiunea și că orice acțiune umană, pentru a fi întreagă, trebuie să fie conștientă și înscrisă în același destin ca omul. Etică autonomiei subiectului este o etică care poate mai degrabă să orienteze *a face* decât *a fi*.

Integritatea subiectului pare astfel activă în două planuri. În calitate de *principiu etic* în primul rând, ea reunește spontaneitatea sentimentelor (Francis Hutcheson) cu caracterul universal al rațiunii (Immanuel Kant) ; ea constituie atunci un principiu puternic în același timp comun tuturor oamenilor cât și propriu intimității fiecăruia dintre ei, ceea ce, în opoziție a eticilor de suspiciune, se sprijină pe o viziune pozitivă a platformei fizico-psihiice a naturii umane (*eul*). Aceasta reflectă concluziile lui Michel Terestchenko, atunci când el sugerează că omul complet - deci liber – se distinge prin aceea că *integritatea* sa are prioritate față de simpla sa supraviețuire biologică. Într-un plan superior, în calitate de *expresie a subiectății* în domeniul eticii, integritatea unifică nu numai conștiința imediată de *sine* (« conștiința existenței ») și conștiința reflexa a rațiunii (« conștiința de sine »), ci ea le integrează într-o formă a conștiinței specifică pentru *sine*. Acesta din urmă apare ca o conștiința spirituală "detașată" de *mine*, sau mai degrabă, în legătură cu mine, este mediată. Numită câteodată „*meta* conștiința”, ea constituie conștiința înțeleptului care se vede evoluând între oameni însă în retragere în fața propriului său *eu*, „el însuși ca un altul”. Această atitudine ne amintește detașarea exprimată de Paul de Tarse care îndemna corintienii să plîngă „ca și cum nu ar plînge” și să se bucure „ca și cum nu s-ar bucura” (I Corinthiens 7 : 30). Această formă de conștiință permite o viață „dez-identificată”, care este exact contrariul indiferenței. Ea este legată de „al treilea loc” al lui

Donald Woods Winnicott, un spațiu de ucenicie unde putem “risca fără pericol”, altfel spus, fără distorsiunile impuse de frică, ceea ce constituie cu precizie rolul *jocului*. De acolo ne vorbesc operele cele mai inspirate, operele care ne învață Cine suntem noi, ce anume ne permite să pătrundem într-un spațiu a intersubiectivității, și de aceea ele *contituie un sens* fără să țina de cenzură, atîta timp cît scapă discursului conștiinței reflexive. Dar, contrar jocului, conștiința mediată a traversat frica, nu se mai joacă cu ea; nu mai încearcă să îmblînzească fiindcă integrează; toți oamenii nu ating acest nivel în cursul vieții lor. Ea este semnul unui „super ființe”, de o densitate de prezență în lumea în care integritatea este semnal. Clarviziunea pe care ea o aduce scapă de frica eșecului sau de orbirea succesului, permite trăirea completă și intensă a experiențelor în ele înșile, conform naturii noastre profunde, fără să aibă nevoie să recurgă la ficțiunea jocului. Trup, rațiune și spirit sunt atunci „unul”.

### Către Treimea Ascunsă

Analiza condițiilor de construcție a persoanei în calitate de individ permite să mergem mai departe, făcînd un ocol pe la chestiunea motivației. Colecția de mărturii ale actorilor în timp de război, completată de mai multe cercetări în psihologie socială, permit constatarea că, în general, omul nu este lipsit de etică, chiar și atunci când comite atrocități cum ar fi cele care au fost observate în timpul celui de-al doilea război mondial. „Banalitatea răului” denunțată de Hannah Arendt se explică prin *suspendarea* acestui sens etic în anumite circumstanțe, astfel încît Michel Terestchenko preferă opoziției clasice dintre egoism și altruism noțiunile de „absență” și de „prezență de sine”. Această noțiune de „prezență de sine” pare, cu toate acestea, insuficientă. Ea sugerează existența a două principii de personalitate care sunt *eul*, principiul platformei fizico-psiheice al persoanei, și *sine*, principiu de integritate și de platformă spirituală a persoanei. *Eul* nu permite nici explicarea unității, nici caracterul ontologic *unic* al persoanei; el hrănește mai multe paradoxuri, dintre care cele mai importante îl fac să se creadă unic atunci cînd se percepe în poziție de concurență și de a revendica primul loc în orice domeniu, atunci cînd de fapt el este gata să se supună judecății altora. Nu este nimic neașteptat, atunci cînd *eul* este sediul conștiinței *imediate*, sau altfel spus al „conștiinței de a exista”. *Eul*, mai ales, este incapabil să explice comportamentele altruiste ale omului, adică să proiecteze o natură umană purtată și realizată în *același timp prin grija de sine cît și de celălalt*. Ori, aceasta există într-adevar. Michel Terestchenko încearcă să arate că teoriile egoismului psihologic ca și cele ale altruismului de sacrificiu sunt de vină în măsura în care motivațiile umane se dovedesc multiple. Teza prezentă demonstrează de manieră complementară că *egoismul psihologic, atunci cînd reduce persoana la un eu atașat indisociabil la viață biologică, nu are dreptul, în dimensiunea care este prin definiție a sa, să vadă un „interes personal” în urmărirea unui scop post-mortem, chiar dacă subiectul îl urmărește ca și cum ar fi vorba de un bun individual („salvarea sufletului”, de exemplu).*

Odată îndepărtată teza egoismului psihologic, este posibil să abordăm chestiunea raportului la Celălalt, așa cum Emmanuel Lévinas și Hans Jonas l-au imaginat. Dacă *eul* este prezentat ca « dat », acesta nu este și cazul pentru *sine*, fiindcă este posibil ca acesta să fie absent. Drumul spiritual al omului consistă, la început, în a schimba sediul conștiinței și a trece de la *mine* la

*sine*. « Prezența de sine » poate atunci să fie înțeleasă și ca « prezența în sine ». Nu trebuie să considerăm *sine* și *mine* ca două antonime, ci ca noțiuni complementare, trecerea de la *mine* la *sine* permițând trecerea de la un *dat* la o *alegere*, ceea ce nu înseamnă eliminarea lui *mine* ci doar îi indica locul său potrivit. Această re-așezare, cu toate că este fundamentală, nu este prima la omul liber. Privirea Celuilalt este esențială în acest parcurs, nu fiindcă ne construiește, ci fiindcă ne descoperă pe noi față de noi înșine. Importanța sa este nu numai capitală ci și inconvertibilă. Celălalt câștigă astfel o putere extraordinară față de noi înșine, puterea de a face din noi « străini către noi înșine », ca și cum am fi murit fără să lăsăm un moștenitor bunurilor noastre. Aceasta nu înseamnă că el ne construiește, chiar dacă încearcă deseori. Libertatea noastră nu se arată ca fiind mai puțin abisală, fiindcă depinde de alegerile noastre accesul la integritate și revelarea lumii « Cine suntem noi ». Această revelație de noi înșine de către Celălalt, de a cărui întâlnire suntem trimiși către demnitatea noastră, extrage din noi un angajament care depășește ordinea alegerii reflectate : privirea Celuilalt sau prezența de sine fac apel la ființa în întregime a sa. Pentru un gânditor ca Emmanuel Lévinas, etica precede astfel acțiunea și decizia autonomă. Acest statut derivă din concepția sa despre responsabilitate : în măsura în care aceasta din urmă « naște în momentul în care celălalt mă afectează și, [ca] aceasta afectare mă face responsabil de mine în ciuda mea », ea devine condiție de libertate ; contra-balansând « egoismul conștiinței », ea instaurează « străin la tine însuși ». Atunci este rolul eticii de a realiza unitatea transversală în cadrul subiectului. Străin la tine însuși : iată ce amintește de prezența de *sine*, ca un ecou al privirii celuilalt. Intrucât privirea Celuilalt nu poate acționa decât dacă se găsește în rezonanță în cadrul însuși al subiectului pus în prezența sa. Dacă de altfel noi ne revelăm incapabili de a ajunge la *sine* prin noi înșine, odată ce sintem construiți, accedem la o anumită formă de autonomie – foarte diferită de autarhie – care ne liberează de orice dependență radicală la privirea Celuilalt în descoperirea de Cine suntem noi. Această formă de autonomie ne permite să ne obișnuim cu *sine* și să accedem la o formă de autenticitate care hrănește la rândul său relația pe care o întretine cu Celălalt.

Pentru a repeta ceea ce a fost spus despre *mine* și despre *sine*, privirea celuilalt ne face să trecem de la conștiința imediată de *mine* la conștiința reflexivă de *sine*, și odată treziți de către celălalt, răspunsul pe care vom decide să îl dăm ne va conduce sau nu către *sine*, ne va face să devenim din ce în ce mai mult Cine suntem noi. Într-un fel, conștiința imediată proprie mie este față de conștiința de sine ceea ce această ultimă conștiință este față de conștiința mediată de *sine*. Cel care trăiește *sine*-ul său îl percepe ca « necunoscut », în timp ce descoperă « inepuizabilul » celuilalt. Respectul și acceptarea celuilalt permite acceptarea Celuilalt care suntem pentru *mine*, un « Altul » inepuizabil, capabil în fine să se înscrie într-o veritabilă relație care este nu numai infinită judecând relația intersubiectivă, așa cum ar putea să ne lase să credem o lectură superficială a lui Emmanuel Lévinas, ci fiindcă ea angajează comuniunea de două infinituri revelate la ei înșiși. În aceasta dimensiune este revelată Treimea Ascunsă.

Cel care trăiește *sine*-ul său îl percepe atât ca fiind « inepuizabil » cât și ca fiind « incognoscibil », descoperire fără sfârșit, ca un fel de « fund fără fund ». Ființa a posibilităților, subiectul nu poate fi cunoscut de manieră exhaustivă, fiindcă esența sa este de



a fi sursă – cel puțin parțială – al propriei sale « existențe în lume », urmărind crearea lumii într-un mod pe care nu îl poate prevedea și care îl revelează lui-însuși: autenticitatea devine « sursa de surpriza » (*surprenance*). *Sine* se deschide în definitiv către infinitul Celuilalt care suntem pentru noi înșine, odată « descentrați » de *mine* și se descoperă în plină deschidere către Treimea Ascunsă.

### **Autorul ca subiect**

Din momentul în care admitem că procesul de creație contribuie la individualizarea fiecărui creator, o legătură profundă apare între principiul personalist al dreptului de autor și relația către celălalt. *Este atunci posibil să stabilim o legătură între rolul Celuilalt în constituirea sine-ului și rolul jucat de către operă în deoalarea autorului*. Opera devine atunci « Celălalt sine ». Ori, relația umană ne arată nu numai că privirea celuilalt ne este indispensabilă pentru a ne permite accesul la partea din noi înșine care ne este necunoscută, dar ca această revelație presupune un nucleu ireductibil în fiecare dintre noi. În absența recunoșterii celor doi poli care sînt *celălalt* și *sine*, nu numai că « revelația » în chestiune s-ar dizolva într-o rețea infinită de legături fără sens, dar relația ar deveni *fabricare* a celuilalt – în mod necesar mutual și deci paradoxal – mai degrabă decît o revelație respectuoasă de identitatea sa profundă. În timp ce subiectul nu poate "realiza esența sa adevărată" decît prin ochii celuilalt, într-un proces care amintește de cataliză, în mod identic, crearea dezvăluie fondurile proprii ale autorului, principiu al *autenticității* sale, prin rezistența pe care i-o opune motivul lui. Dacă presupunem existența unei părți nereductibile în noi, este atunci posibil să susținem că autorul extrage într-un anumit sens opera din propriile sale fonduri și că noțiunea de *originalitate* capătă tot înțelesul; dar dacă este adevărat că datorăm celuilalt o parte de ceea ce sîntem noi înșine, trebuie atunci să susținem că societatea civilă și tradiția exercită o influență în procesul de elaborare a operei și deci că autorul îi este dator. Vedem bine, că întrebarea ridicată de aceasta relație ocupă – sau ar trebui să ocupe – un loc capital în determinarea protecției acordate autorului: cum este definită că nu putem deveni noi-înșine fără privirea celuilalt, oare este rezonabil să continuăm în această direcție, hotărîtor individualistă și exclusivă – ba chiar, așa cum este demonstrat, paradoxală?

Nu trebuie oare ținut cont mai degrabă de interesele societății civile, independent de orice considerent *utilitar*, aducîndu-ne aminte că toate legile juridice se bazează pe o formă de „pact social”? Acest lucru nu este, în alți termeni, acțiunea de a recunoaște în sfârșit că autorul nu mai este nici izolat, nici mort?

Întelegem astfel în ce dreptul de autor nu poate decît să între în contradicție cu bazele sale atunci cînd acceptă o viziune care obiectivează autorul sau cînd consideră opera fără nici o legătură cu autorul sau. Întelegem mai bine prin ce procesul creativ, radical non-directiv, se opune procesului de producție al „operelor culturale”. Atîta timp cît propo-ul esențial al acestor producții este de a maximiza profitul celor care le finanțează, procesele lor se supun cel mai des la reguli care vizează garantarea succesului încă de la primirea sa de către public. Nu mai este atunci posibil decît să fie recunoscut altceva decît o simplă muncă; nu putem în

acest caz să justificăm protecția lor decât în respectul regulilor tratând despre concurența neloială.

## Cele trei puneri în perspectivă

Odată temelia etică stabilită, dreptul de autor poate fi studiat prin intermediul a trei domenii principale de studiu: economie, istorie a dreptului de autor și creativitate. Primul domeniu (economic) pentru a încerca de a înțelege cauzele și consecințele schimbărilor actuale suferite de către drepturile de autor, care s-au schimbat, uneori, împotriva intereselor autorilor inșiși; al doilea domeniu (istoric) pentru a capta natura revendicării autorilor prin secole și să înțelegem modul în care au avut loc înregistrările acestui drept în favoarea intermediarilor; și al treilea domeniu (creativitatea) în cele din urmă, pentru a înțelege mai bine nevoile creatorilor, rolul creativității în viețile noastre și condițiile necesare pentru a găsi un perimetru de protecție adecvat.

### **Economic**

Analiza economică se impune mai ales din cauza importanței pe care proprietatea intelectuală a dat-o economiei de drept, care urmărește să supună dreptul unor imperative ale pieții, judecând acceptarea și pertinenta unei legi prin efectele sale economice; în alți termeni, economia dreptului își propune să măsoare legea, prin compararea consecințelor efective la scopul pe care îl urmărește, grație unor metode de analiză proprii economiei contemporane. Măcar dacă aceste norme și proceduri ar fi *neutre*. Ori, economia nefiind o știință în sensul strict al termenului, fiindcă ea se referă mai mult la *alegerea* autorilor comerciali și financieri decât la legilor verificabile în toate ocaziile. De aceea, o critică a regulilor aplicate se impune, dar aceasta situație este rară. Pentru a evalua eventuala neutralitate a regulilor economice, este convenabil să ne aplecăm asupra caracteristicilor capitalismului, modelul economic de referință actual. Din aceasta analiză rezultă că aceste legi nu au nimic de a face cu neutralitatea.

Remarcabilul studiu istoric de Ellen Meiksins Wood despre originile capitalismului (Ellen MEIKSINS WOOD, *The Origin of Capitalism. A Longer View*, Verso Books 2002) permite trasarea principalelor caracteristici ale acestui sistem și o mai bună înțelegere a interacțiunilor sale. Fundamentele capitalismului sunt cinci la număr: obligativitatea regulilor de piață; producția competitivă; îmbunătățirea continuă a productivității muncii; maximizarea profitului; acumularea nelimitată. Fiecare dintre aceste baze reduc cu atât mai mult libertatea actorilor, obligându-i destul de des la un comportament convenit asupra căruia nu au nici o influență. Notiunea de constrângere (obligativitate) pare să fie cuvântul-cheie al acestui sistem, foarte îndepărtat de notiunea de „alegere” și de „convergență între cerere și ofertă”, ceea ce este propus destul de des ca explicație. Consecințele acestor baze sunt numeroase. Printre ele figurează cele pe care Karl Polanyi, unul dintre adversarii cei mai inspirați ai sistemului a decelat, cum ar fi „decarcasarea” economiei în raport cu societatea civilă. Aceasta „decarcasare” este cu siguranță alimentată de tentația proprie tuturor disciplinelor constituite de a accesa statutul de auto-referință. Inșă, cu capitalismul, economia merge și mai departe.

Ideologia capitalistă, prin maniera sa de a reduce totul la statutul de marfă, înțelege să mediatizeze raporturile sociale de piață. Prezentînd economia ca fiind autonomă în raport cu sfera socială și politică, ea fondează utopia pieței auto-reglementate, afișat ca și cum ar fi o „lege naturală”, acolo unde societățile pre-capitaliste integrează raporturile lor economice ca fiind una din fațetele echilibrului lor propriu. În acest fel societatea noastră devine oarbă, în materie de drept de autor ca și în alte domenii: forțîndu-ne să privim raporturile sociale numai prin prisma costurilor imediate, ea se întreabă care sunt mijloacele (cifrabile) cele mai eficiente pentru a atinge un scop despre care ea nici măcar nu își mai dă osteneala să discute.

Veleitățile liberării de economia capitalistă se declină pe mai multe fronturi, fie el celui al eticii, sau prin ideologia auto-reglementării de piață, a celui politic și juridic, dar și științific, al transmiterii cunoștinței și chiar al epistemologiei. Adoptarea unui formalism matematic de față îi permite, de exemplu, să obțină un statut de „știință exactă” atunci cînd ea revelează prin natură doar discipline ale subiectului. Prin toate aceste veleități, economia capitalistă nu caută de fapt decît să se debaraseze de om, sau mai exact, de *umanul* din om, prin respingerea oricarei *măsuri* destinate să o încadreze sau să discute despre scopurile urmărite. Ea arată prin aceasta că nu mai consideră omul ca măsura a acțiunii sale ci înțelege să instrumenteze pentru a își atinge scopurile, care sunt atît *nelimitate* cît și iluzorii. În acest caz este atunci vorba, în domeniul dreptului de autor, de a refuza abordarea întrebărilor asupra valorii cunoașterii și a protecției creației prin intermediul economic. Punerea într-o perspectivă economică sugerează mai multe concluzii esențiale în cea ce privește dreptul de autor. Schimbarea naturii dreptului de autor pe care îl constatăm în ultimii ani, a fost concretizat mai ales prin trecerea de la proprietatea intelectuală din perimetrul de competență al UNESCO în al celui de OMC și de OMPI în cursul anilor 1980. Responsabilitatea capitalismului în această veritabilă mutație vine din ceea ce pare să fie condamnat a urmări o logică inexorabilă de expansiune. Aceasta conduce la impunerea unei piețe unice tuturor actorilor sociali, pentru toate schimburile, fără nici o excepție. Aceasta expansiune de dezvoltă pe două axe. Primul obligă integrarea tuturor piețelor disparate din punct de vedere geografic și înglobarea lor într-o piață unică: este mondializarea. Al doilea, mai insidios, împinge transformarea oricarei realități în marfă, atunci cînd societatea civilă atașează o oarecare importanță, altfel spus o anumită „valoare” în sens sociologic și filozofic al termenului. Dar dreptul de autor se modifică în funcție de aceste două axe: standardizarea internațională pe de o parte, care extrage substanța dreptului de autor în favoarea viziunii comerciale înguste existente în țările cu *copyright*; prin transformarea informației și culturii în marfă, pe de altă parte. Astfel se poate explica intruziunea economiei în domeniul dreptului de autor și transformarea radicală pe care o impune dreptului, pîna în punctul în care îi retrage justificarea însuși.

Prin necesara transformare a oricărei realități în marfă pe care o poate manipula, capitalismul se dovedește nu numai extrem de simplist, dar și fundamental obiectivant. Karl Polanyi, unul dintre cei mai fini critici ai capitalismului nu greșește și a făcut din aceasta unul din principiile sale de avangardă. El expune în cartea sa *Marea transformare* că acest sistem a putut impune tuturor să treacă la economia de piață pentru a asigura propria subzistență, pe motivul transformării în marfă a pămîntului, muncii și banilor, fără respect pentru natura lor profundă.

Karl Polanyi le califică drept « aproape-marfă », în măsura în care, pentru el, o marfă se definește ca un bun produs în scopul de a fi vândut. Continuând analiza lui Karl Polanyi, Geneviève Azam arată că cunoașterea, devenită esențială în « societatea noastră informațională », a avut aceeași soartă ca « aproape-marfa », considerînd ca ea ar trebui văzută mai degrabă ca o « marfă fictivă » (Geneviève AZAM, *La Connaissance, une marchandise fictive*). Astfel capitalismul a transformat cunoaștința în marfă operînd o profundă modificare asupra naturii dreptului de autor ; a făcut exact la fel în domeniul organismelor vii, printr-o schimbare a naturii dreptului acestor brevete.

Controlul capitalist asupra operelor intelectuale are două consecințe, în plus față de transformarea lor în marfă: cunoașterea fiind între toate sursele puterii cea care prezintă *calitatea* ce mai ridicată, privatizarea cunoașterii care permite proprietatea intelectuală oferă în primul rînd capitalismului, o sursă de putere inegalată în trecut. Aceasta captare hrănește iluzia ca piața capitalistă și-ar fi modificat natura, transformînd o piață cu bogatii obligatoriu limitate într-o sursă „infinită” de bogății. Aceasta extindere contribuie să credibilizeze expansiunea fără limite care le fondează ; ea rămîne iluzorie, și în acest moment precis, pune în evidență una din principalele contradicții ale sistemului capitalist în dubla sa pretenție de a fi atît global cît și individual (privativ). În realitate, este imposibil să considerăm opere imateriale în același timp ca bunuri comune – pentru asomarea cu gîndirea capitalului „nelimitat” care rezultă - cît și ca obiecte de proprietate. Exercițiul capitalist al proprietății trece printr-o necesară fabricare a rarității lor, deci o frînă radicală pusă în calea comunicării lor. Și fără proprietate, nu poate exista o includere posibilă a capitalului imaterial în evoluția capitalistă a bogățiilor. Esențial materialistă, piața capitalistă pare astfel condamnată să rămîină *limitată* și exclusivă.

### **Istoric-juridic**

Istoria dreptului de autor aduce lumină asupra cîtorva puncte care ar putea inspira soluții de viitor. Textele clasice ne învață că autorii literari ai Romei Antice, prin grija lor de a vedea cei care plagiază acoperiți de oprobriul public, revendicau deja o anumită formă de drept moral asupra operelor lor. Acest aspect se dovedește fundamental și arată că legătura între autor și opera sa revelă o formă de intimitate non negociabilă. Aceste revendicări trebuiesc luate în considerare de către societățile civile, chiar și în epoca Internetului. Dar, la romani, această revendicare este acompaniată de o oarecare suplețe în demarcarea care trebuie stabilită între plagiat și opera originală care este hranită prin tradiție : este convenabil și în acest caz, să reținem lecția, intoleranța marelui public față de dreptul de autor actual văzînd, fără ezitare – cel puțin parțial – dintr-o protecție excesivă care nu ține cont de mecanismele de creație prin asimilare sau de creații colective pe care le facilitează incontestabil Internetul.

Istoria dreptului de autor ne atrage atenția și asupra strategiilor elaborate în cursul secolelor par intermediari care își însușesc drepturi recunoscute autorului. Ori acesta rămîne, în ciuda rolului important jucat de către cel care investește, elementul incontestabil al procesului cultural. El este cel care convine să fie protejat, înaintea oricărui alt actor. Activitatea intermediarilor pare mai degrabă să tină de dreptul la concurență. Tipărirea cu caractere

mobile oferă un excelent exemplu la acest subiect. Ea permite mai ales să judecăm efectele tehnicii asupra dreptului pe care majorii industriilor de agrement vor să vadă amplificate, cu ocazia oricărei noi evoluții tehnice. Imprimeria în primul rînd, nu aduce nici o evoluție pieței existente, dar crează o nouă piață construită în acest scop. Raritatea cărților în Occident, înaintea acestei invenții, nu ține de fapt numai de dificultățile legate de copiile manuscrise, cum afirmă prea repede anumite persoane, ci pentru motive culturale, mai ales legate de controlul Bisericii exersat asupra cunoașterii. Numărul de copii imprimate va permite accesul la cărți marelui public, în afara cercului tradițional de cititori de manuscrise care erau preotii, învățătorii, studenții, secretarii, funcționarii, medicii și juriștii. Tipografia permite între altele apariția unor opere de referință, fiecare exemplar al unei ediții fiind strict identic celorlalte, ceea ce permite erudiților care sunt departe unii de alții, să devină siguri că discută despre același text, ceea ce nu poate fi garantat de către tradiția manuscriselor. Aceasta întărește de asemenea individualitatea textelor și faima autorului, acest ultim devenind referința directă a cititorilor săi. Însă, intermediarii între autor și publicul său continuă să existe, chiar dacă sînt mai simplu de identificat. Cel mai important dintre ei este tiparitorul / editor. Membrii acestei noi profesii atît de puțin reglementate își fac între ei o concurență acerbă. Primele texte apărute, clasicii greco-latini, au exigenta unei munci de critică colosală și o rețea de cumpărători densă pentru a strînge manuscrisele aceluiasi text răsbindit în lumea mediteraneană ; din toate punctele de vedere, este mai simplu de a relua textul stabilit de către un concurent, chiar și felul în care este pus în pagină, decît sa stabilești propria versiune bazată pe diferite surse. Cei care tipăresc se gîndesc atunci să obțină din partea autoritaților civile o formă de monopol asupra textului editat prin mijloacele lor, ceea ce putem numi « privilegiul publicației ». Acest privilegiu este străin de orice legătură cu autorul și se înscrie exclusiv într-un raport de concurență. Protecția obținută este însă dezamăgitoare : gîndită în mod special în favoarea editorului, ea este limitată la o perioadă scurtă – cinci ani în medie. Dar asigurarea de a vedea, de multe ori din motive de poliție și sau cenzură, autorii forțați să cedeze drepturile lor de a asigura publicarea textelor, îi face să schimbe tactica. Ei încep atunci să fondeze drepturile lor pe dreptul autorilor de a dispune de propria operă. Astfel, editorii parisieni justifică în 1725, în fața concurenților provinciali, reconducerea sistematică a privilegiilor lor. Autorul, se dovedește deja relativ defavorizat în raport cu editorul, care îi impune regulile sale în ceea ce privește plata, chiar și atunci cînd editorul îi violează fără rușine drepturile. Grație noii lor poziții de „protectori” ai autorilor, editorii pot estima că vor moșteni drepturi cu perpetuitate recunoscute autorului: imprescriptibilitatea (lipsa de limita) față de cei cinci ani; avantajul este evident. Denis Diderot, în calitatea sa de autor care nu uită trecutul său de editor, imaginează atunci o strategie în doi timpi: utilizez cuplul tipăritor/editor pentru a întări privilegiile juridice ale autorului și pentru a asigura integritatea textelor față de publicațiile parazite, aceasta înainte de a se gîndi să se emancipeze. Istoria ne arată astfel originea confuziei grosiere operate între interesul editorilor de a interzice concurența puțin scrupuloasă a altor editori concurenți și interesul autorilor de a își face recunoscute drepturile lor imateriale asupra operelor lor.

Această confuzie a fost întărită prin ambiguitatea percepută insuficient de către specialiști, între noțiunea de proprietate așa cum este ea înțeleasă de către capitaliști și Iluminism, în asemenea grad că încă în zilele noastre, majorii industriei de distracții și cei care îi susțin se cred în drept să se considere în filiațiune cu Iluminismul, când în realitate ei urmaresc scopuri în opoziție deschisă idealurilor pe care le apără. Libertatea individuală este revendicată de Ilumiști într-o paradigmă foarte diferită de cea a capitalismului: departe de a fonda dreptul fiecăruia față de ceilalți așa cum l-a făcut Thomas Hobbes, ea face figură de garanție acordată fiecărui cetățean în consolidarea dreptului celorlalți împotriva puterii unuia singur, și anume tiranul. Proprietatea se înscrie deci în această perspectivă, pe care Iluministii o reprezintă ca baza materială a libertății individuale și garanția exercitării practice, barajul cel mai concret pe care putem ridica împotriva tentației recurente de confiscare a puterii politice. Astfel artizanul, văzându-și recunoscută proprietatea patrimoniului său, are asigurarea de a putea face să traiască cei din cercul său de apropiați grație mijloacelor de producție și existență care îi sunt proprii. Din contră, proprietatea capitalistă, prin caracterul sau exclusiv, se dovedeste profund anti-socială. În Anglia, „tragedia” celor multi (sau „batalia gardurilor”), care a aruncat pe drumuri zeci de mii de mici țărani, a demonstrat natura radicală de excludere și anti-socială a proprietății capitaliste: caracterul obligatoriu al pieței nu va împinge sistemul pentru a îndepărta orice acțiune veritabilă de comunitate?

Plasată în inima problemei drepturilor de autor această diferență de înțelegere a proprietății între capitaliști și Ilumiști poate clarifica mai multe puncte. Întărind în secolul XVI<sup>e</sup> noțiunea de proprietate funciară, trecând de la un drept personal echilibrat prin exercițiul drepturilor cutumiere comune (dreptul de pășunat, de exemplu), către dreptul exclusiv al unuia singur asupra pământului, Anglia capitalistă trebuia, prin John Locke, să inițieze o revoluție și mai radicală, gândind această individ exclusivist ca emblematic pentru relația noastră cu corpul. În *Essay Concerning Human Understanding*, John Locke extinde "proprietatea naturală" a individului pe corpul său la "proprietate naturală" a lucrătorului la rezultatul activității sale fizice. El procedează astfel în cel mai banal maniheism și marchează o negare a condiției noastre umane, refuzând să admită că trupul este în același timp *condiția* și *rădăcina* existenței noastre, operind o confuzie fundamentală între *a fi* și *a avea*. O asemenea confuzie nu este fără consecințe asupra chestiunii între *a face* și libertate. Immanuel Kant va raporta în mod corect că noțiunea de "proprietate de sine" se opune noțiunii de libertate; ea i se pare "în mod corespunzător de neconceput", acolo unde John Locke a văzut dimpotrivă, *conditia* libertății. Stranie inversiune de valori, care vede *a avea* devenind *conditie* de *a fi* prin *a face*. El aplică în al doilea rând acel principiu general despre relația unind lucrătorul la producția sa, văzută ca fruct al activității sale. Contra Ilumiștilor, al caror scop este de a asigura autonomia de gândire și de acțiune a autorilor în raport cu puterea politică, scopul urmat de John Locke este diferit: cel de a justifica cesiunea proprietății fructului muncii salariate în profitul angajatorului, ceea ce în domeniul dreptului de autor, revine a justifica instrăinarea autorului de opera sa în profitul unei terțe persoane, editorul sau, de exemplu. Odata ce artistul este imaginat ca decorporat (în afără corpului sau), este logic ca legislatorul englez să postuleze „disocierea clară între autor și operă” și să instituiască *copyright*-ul

ca un drept de proprietate în care dimensiunea marfă predomina, acolo unde dreptul de autor dublează dreptul de proprietate originală asupra operei de un drept al persoanei, opera fiind exprimată ca *expresie* și *comunicare* a autorului. Ceea ce Revoluționarii francezi nu au știut să vadă, este identitatea dreptului la proprietatea *originală* și dreptul persoanei, amândouă fiind născute din același act creator. Editorul moștenește deci drepturi patrimoniale prin contract, act de natură juridică fundamental diferită de modul de achiziție original al dreptului recunoscut autorului asupra operei sale. Acest „punct negru” în dreptul de autor va fi plin de consecințe. Pentru incapacitatea de a înțelege diferența de acceptare a conceptului de proprietate între capitaliști și Ilumiști, Revoluționarii au suprapus drepturile morale cu privire la drepturile de proprietate deja identificate în loc de a recunoaște unitatea lor și de a proclama egalitatea lor de neblocați, așa cum sunt recunoscute în legea germană actuală.

John Locke, nu numai că nu a înțeles corect relația autorului la opera sa, în plus reduce creația la o activitate pur fizică, altfel spus, la o simplă *muncă*, evitând astfel să trateze spinoasa chestiune a originalității operei, sau de raportul pe care opera îl întreține pe de o parte cu tradiția, pe de altă parte cu personalitatea autorului. Astfel se face că *copyright*-ul se dovedește bazat pe una din viziunile dualiste cele mai triviale și pe o reducere a realității, ceea ce îl conduce să neglijeze în integralitate caracterul specific al actului creator, despre care antropologia atestă că el a creat omul în propria sa umanitate...

Procesul de individualizare este des prezentat ca condiția recunoașterii sociale a figurii autorului și deci ca o condiție de aderare a dreptului de autor către pozitivitate: ori, apariția unei revendicări sociale nu se traduce întotdeauna prin achiziția unui drept pozitiv; de altfel, condițiile subiective aflate la originea unui drept pot să își piardă influența în sînul unei societăți, poate chiar să dispară, iar dreptul pozitiv născut nu îi va supraviețui decît în rare ocazii. În mod identic ar putea fi și individualizarea, condiție de apariție a figurii autorului și al dreptului specific recunoscut actualmente. Cea mai mare parte a specialiștilor în istoria dreptului de autor parcurg Istoria ca pe poveste a apariției progresive și aproape lineară a acestei figuri, de la Antichitate pînă în zilele noastre, cîteodată cu o paranteză între sfîrșitul imperiului roman și secolul XII. Cu toate acestea individualizarea în Occident și recunoașterea socială a statutului de autor pe care o condiționează, nu pot fi atribuite numai secolului XII, ci și Antichității romane, dacă nu ne purtăm privirea numai pe artele grafice (sau reprezentative), ci mai ales în domeniul literar. Într-adevăr, autorii romani îndeplinesc deja toate cerințele: numele distinctiv - identitatea în general - semnătura, facultatea recunoscută de către societatea civilă de a își pune amprenta pe o operă (cu sigiliul și stiletul) și aprobarea de a purta responsabilitatea pentru propriile acțiuni. În domeniul literar, chiar se adaugă *persona* romana, care a fondat răspunderea juridică și civică a cetățenilor, responsabilitatea autorului, *eu*-ul istoricului sau filosofului care vorbește în calitate de martor, ca și Herodot, sau garant de sens, ca Platon. Că individualitatea, sub presiunea invaziilor barbare, a dispărut încă din secolul III al erei noastre, doar pentru a reapare zece secole mai târziu fără nici o îndoială, ne face să înțelegem că individualizarea nu este un fenomen ireversibil.

Dar dacă individualizarea se arată ca condiție a accesului la pozitivitate al dreptului de autor, ea nu este primul argument: autorul este protejat, nu trebuie uitat, din cauza rolului pe care îl joacă în elaborarea operei, și aceasta încă de la primele desene rupestre ale Paleoliticului. Curentul „morții autorului” nu știrbește cu nimic necesității dreptului de autor. Ca atare, o revizuire de bază pentru protecția drepturilor de autor invocate în cursul istoriei poate arăta în ce ancorajul personalist, odată dezbrăcat de lecturi psihologice dezvoltate de către anumite persoane, pare a fi cea mai adecvată; mai mult decât atât, ea inspiră și include mai multe baze apărute recent de către doctrină, cum ar fi publicitatea discursului sau anumite drepturi fundamentale. Lucrarea prezentă propune să adoptăm o baza care, de inspirație deschis personalistă, se sprijină mai mult pe autor ca producător al operelor sale decât pe o figură socială: este vorba de *creația umană*, înțelesă în natura sa ca un factor de umanitate din noi, așa cum îl prezintă punerea în perspectivă artistică.

### Artistic

Dreptul de autor actual trădează o disfuncționare profundă, datorită mai ales complezanței extreme către industrie, în pofida autorilor. În Franța, de exemplu, el găzduiește amestecat protecția fotografiilor din satelit, șuruburilor, coșurilor de salată din material plastic (cu atât mai mult, *juducând după materia lor* ...), chiloți și programe de ordinator, ceea ce poate aduce dubii că toate aceste opere răspund tuturor condițiilor de originalitate și de formă puse de către jurisprudență, indiferent că aparțin « domeniului literar, științific și artistic » (Convention de Berne, art. 2 al. 1), dacă dicționarul nu minte. Alte incoerențe, printre care cel mai mic nu a fost refuzul protecției unei fotografii de peisaj sub pretextul că ea reprezintă construcția Maeștrilor din secolul XVIII, completează tabloul și impun o relectură a criteriilor de protecție actuale. Este oportun să se facă astfel plecând de la lucrări artistice și literare, primele protejate pentru a exprima principiile de protecție înainte de a examina cât de departe să se extindă protecția: într-adevăr, pare exclus în zilele noastre de a restrânge sfera de aplicare a drepturilor de autor numai operelor artistice și literare, ceea ce revine la a proteja operele în funcție de *genul* lor.

Analiza fenomenului de creație poate emite o caracteristică care se extinde pînă la lucrări științifice cum ar fi cercetarea: *transformarea* autorului prin munca sa, în același timp în care crează. Alegerea acestui criteriu de bază este esențial din mai multe puncte de vedere. Astfel, dificultatea încercată de către legislator de a găsi un criteriu de distincție obiectiv între *producție artistică* veritabilă și cea a *artelor aplicate* este la originea tezei unității artei: un afiș poate foarte bine prezenta calități artistice indeniabile, indiferent de finalitatea sa. Estetice: dacă domeniul drept de autor a putut să se dezvolte mai departe decât corpul operelor literare și artistice, este cu siguranță din cauza concepției înguste - altfel spus *estetizante* - a artei, așa cum o aveam în acele timpuri. Teza unității de artă a permis întreprinderilor să capteze în propriul interes protecția teoretic acordată autorilor. Paradoxal, o asemenea teză nu se putea impune dacă am fi avut o opinie mai ridicată despre artă, sau mai bine: fondatrice, ca noțiunea pe care o bănuim de *transformare a autorului simultan cu elaborarea operei*. Această teză a unității artei se opune celei a autonomiei, apărută aici, presupune să ne abținem



a exclude o operă din domeniul protecției pe motiv de *gen*, de *merit* sau *destinație*. Dacă lupta împotriva cenzurii - în perfectă coerență cu teza autonomiei artei - justifică faptul că nu putem judeca o operă în funcție de meritul său sau chiar de genul său, este cu totul altceva în ceea ce constituie criteriul destinației. Criteriul destinației introduce efectiv un factor care ruinează în același timp autonomia artei cât și criteriul de libertate al autorului în execuția operei sale, fiindcă dreptul de autor își permitea să protejeze producția a căror elaborare a fost sub *constrângere* prin funcția lor sau prin programul investitorului, atunci când destinația finală a operei este de a maximiza profitul său. Ori, fără nici un dubiu, cu excepția lui Agnès Tricoire, foarte rari par să fie autorii care percep distincția fundamentală între criteriu de destinație și alte criterii apărute prin teza unității artei. Cu toate acestea, ceea ce apare atunci când avem grijă să găsim un criteriu capabil să justifice autonomia artei - noțiune de ficțiune pentru Agnès Tricoire.

Numeroase sunt lucrările care, în revanșă, în ultimii ani, au purtat reflexia asupra noțiunii de operă criticând opoziția clasică între formă și idee pentru a încerca să includă instalațiile de «artă conceptuală» în perimetrul protecției de drept de autor. Este esențială chestiunea de a ști dacă opera trebuie să se definească în raport cu autorul său, de manieră imanentă sau în legătură cu primirea făcută de către public. În acest echilibru, cea mai mare parte a autorilor neglijează cel puțin unul din acești trei poli. Indepărtându-se de autor sau de procesul creativ, ei pierd din vedere perspectiva după care natura foarte particulară între autor și opera sa este ceea ce justifică protecția; neglijând opera, ei uită că concepția și elaborarea operei se influențează reciproc și țin de același act de creație angajând ființa întreagă, în măsura în care el dezvoltă și transformă mereu - mai mult sau mai puțin - atât autorul cât și proiectul inițial prin «plonjarea în indiferențiat»; uitând publicul în final, ei pierd din vedere că el singur descoperă polisemia ontologică a operei, pe când autorul nu este niciodată conștient de ansamblul interpretațiilor sale posibile, și prin aceasta opera îl depășește. Și dacă opera poate *depăși* autorul, aceasta este datorită deschiderii *eu-lui* către *sine* inițiată de aceasta plonjare. La fiecare dintre cele trei elemente ale ecuației corespunde un tip de idee particular; firul creației este astfel făcut din trei stataturi discontinue, consecință directă a plonjării în indiferențiat, căruia opera și *sine* aduc, fiecare în felul său, elementul necesar de coerență. Pe când opera leagă *proiectul inițial* al autorului la *rezultatul său material* și interpretărilor care pot fi făcute, *sine* leagă *mine* cu *deschiderea sa interioară* către lume prin experiența «plonjării în indiferențiat» și *ecoul* universal pe care opera rezultantă găsește în cea mai intimă parte a spectatorilor. *Sine*-le trebuie astfel înțeles ca o manifestare a Treimii Ascunse.

Se dovedește esențial de a interoga noțiunea însăși a creației sub unghiul fenomenologic în scopul evitării capcanei construcțiilor teoretice care o percep ca pe un proces intelectual pur, ceea ce ea nu este cu siguranță. Două constatări fundamentale au ghidat analiza operei dezvoltată în aceasta teză: creația este un mister, mai ales sau mai mult pentru autor, și orice analiză care uită aceasta se condamnă să se îndepărteze de realitatea percepută des către autori; dimensiunea sa misterioasă, care nu trebuie să fie mascată de către un poncif prin

imprecizii complezante, ține la aceea că creația este relativă la autor în *întregimea sa*: să faci din ea o activitate mentală pură așa cum ar dori să o facă cei ce țin de arta conceptuală, tranșează bogația sa și modifică natura sa, mai mult decât să o simplifice. Voind să facă din artă și din creație în general o activitate intelectuală condamnă la confuzia între *operă*, pe de o parte, și *munca*, chiar *informație* de de altă parte. Această confuzie denotă refuzul de a lua în considerație condiția umană și dimensiunea sa încarnată. Cu tot respectul pentru arta conceptuală, noi *suntem* corpul nostru - cel puțin în perspectiva *eu*-lui și în conștiința imediată care îi este sediu - mai mult, creația trebuie să îl integreze în mod necesar sau se condamnă să nu fie decât o activitate care nu se plonjează în indiferențiere, ceea ce nu permite atunci «autorului» nici de a se transforma, nici de a se dezvolta în profunzime.

La fel ca și cunoștința, experiența creatoare este un act intențional; ea este cu acest titlu incontestabilă pentru cine anvizajează «să încerce, să resimtă sau să facă experiența lumii» (Chantal DESCHAMPS, *Le Chaos créateur*, Guérin 2002). Așa cum afirmă Jacques Gastinel, «principala specificitate a ființei umane este să conducă către forma relația sa cu lumea»; este chiar posibil să întrevădem că arta a făcut omul (Jean-Paul JOUARY, *Préhistoire de la beauté – Et l'art créa l'homme*, Les Impressions Nouvelles 2012), el constituie un mijloc privilegiat de a reînoi cu «simțit-crezut-gândit» indiferențiat de originile noastre de care el ne-a emancipat, permițându-ne evoluția și accesul puțin câte puțin către conștiința reflexivă. În prezent, practica artei și a tuturor formelor de creație ne permite în schimb să mobilăm spațiul nostru intim oferindu-ne posibilitatea de a se reuni cu ființa noastră completă și fundamental indeterminabilă. În cele din urmă, în cuvintele lui Michel Terestchenko, creativitatea este o formă de "auto-prezență" (Michel TERESTCHENKO, *Un si fragile vernis d'humanité*, La Découverte 2007), *sau ca ea ne va conduce către* - și aceasta întărește efectul său terapeutic - *sau că ea mărturisește*. În realitate există amindouă, fiindcă procesul creator ne transformă în același timp când transformă și materia în operă. Creativitatea, ca expresie a personalității, este în acest sens efectul cel mai spectacular al transcendenței și a libertății fundamentale a persoanei umane. Este în mare parte pentru aceste argumente că este extrem de periculos a supune experiența creatoare numai prerogativelor economice: aceasta ar însemna de a supune una din căile principale ale educației de sine și de lume profitului mercantil, marcând prin aceasta «încarcasarea (încapsularea)» supremă a societății civile de către capitalism. La nivelul la care suntem privind întărirea proprietății intelectuale, ceea ce este în joc nu se reduce numai la posibilitatea autorului de a trăi din activitatea sa, ci se dezvoltă la asimilarea operelor predecesorilor și de a le apropria - în special prin transpoziție- fără grija unui proces.

Punerea în perspectiva istorico-juridică arată că apariția *figurii* autorului era legată de progresul individualizării în Occident și prin consecință, apropierea care justifică cel mai bine ca protecția autorului de-a lungul Istoriei era de natură personalistă; ea ne-a permis să verificăm că această protecție se întinde de la primele formalizări legale la ansamblul operelor literare și artistice mai degrabă decât numai singurelor opere având un caracter estetic, fără ca totuși să se confunde cu orice artifact uman. Examinarea fenomenologică a procesului creativ confirmă în propria manieră teza personalistă, insistând pe rolul jucat de autor în calitate de *factor* de opere, funcție mult mai esențială decât *figura* sa. Acest rol fundamental al autorului

este ante-mergător cu mult apariției individualizării dar nu *angajează* mai puțin *persoana* întreagă a autorului chiar de la începuturile Istoriei.

Perspectiva artistică autorizează încă un pas în plus, prin examinarea a trei condiții ale protecției care sunt libertatea de execuție (metoda de lucru) de care beneficiază autorul, originalitatea operei și punerea sa în formă. Luând în considerație prima condiție, *creația* se termină - și protecția de drept de autor ar trebui să facă același lucru - acolo unde începe o *muncă* cu rezultat încadrat de către un program și obținut prin utilizarea unei metode sau instrucțiune precisă aliate cu un simplu *savoir-faire*; ea permite să elimine din sfera protecției producțiile utilitare ale căror procese de elaborare au fost constrânse de către proiectul inițial sau de funcțiunea obiectului, și care refuză orice veritabilă libertate de executare celui implicat. De la început este propus să distingem radical orice asimilare a *originalității* la *noutate*. Originalitate este de natură subiectivă, acolo unde noutatea, de natură obiectivă și tehnica, neglijează raportul special existent între operă și autor. Trebuie admis că aceasta confuzie stă pe ambiguitatea noțiunii de originalitate, care oscilează între *autenticitate* (extras din propriul fond) și *noutate* (ideea de «nu am mai văzut»). Reflexele asimilând originalitatea la noutate sunt numeroase: de la cercetarea de anterioritate la absența de banalitate, ar fi original ceea ce nu are echivalent, care *adaugă* ceva *corpului* operelor existente. Sunt numeroși doctrinarii și judecătorii care ajung, mai devreme sau mai târziu, să facă turul obiectiv al originalității. Ori, tezele *obiective* ale originalității se condamnă la confuzia originalității cu forma, prima fiind dedusă obligatoriu din a doua; în termeni diferiți, originalitate se traduce atunci prin *forma nouă*. În scopul de a insista asupra caracterului *necesar subiectiv* al criteriului de originalitate și pentru a evita consecințele de ambiguitate semantică care afectează noțiunea, este propusă adoptarea noțiunii de «autenticitate» în loc de clasică «originalitate», aceasta ca condiție de protecție. Cele două criterii devin atunci complementare din mai multe puncte de vedere: apropierea *subiectivă* a autenticității apărute aici răspunde în mod util caracterului *necesar obiectiv* al formei, fondat pe analiza structurilor proprii modului de expresie; atunci când *autenticitatea* se așează pe natura procesului creativ și *transformarea interioară a autorului* pe care o operează, criteriul formei poartă asupra *rezultatului material*, altfel spus, asupra operei. Regăsim astfel cele două înțelesuri principale ale termenului ambiguu de «creație» (simultan *acțiune de creație* și *rezultat*), reluate de către cele două înțelesuri principale ale noțiunii de «originalitate» (simultan «extras din fondul propriu» - în legătura cu autorul - și de «noutate» - în referință la operă).

După anumiți autori, din care fac parte Ivan Cherpillod, Agnès Tricoire, Philippe Le Tourneau și Julien Cabay, distincția formă / idee nu ar mai avea nici un sens și nu ar permite stabilirea limitei între ideile «de liberă circulație» și operele protejate, o formă vehiculând obligatoriu o idee și o idee nefiind transmisibilă - și deci existență pentru ceilalți - decât prin formă. Ei propun atunci să uităm criteriul formei și sunt încurajați în demersul lor de către arta conceptuală și de către industrie. Primii au în vedere protejarea instalațiilor reduse la cea mai simplă expresie formală, astfel încât se prezintă ca *ilustrarea unei idei* mai degrabă decât *expresia unei personalități*, aportul lor, extras chiar din sărăcia de execuție, neputând fi înțelese decât extins la o serie de opere care încorporează același concept formal. Industria, ea dorește, prin teoria

unității artei, să protejeze «producțiile imateriale» ale lumii de afaceri ca o consecință a protecției acordate autorilor, confundând, în trecere *opere* cu simple *informații* și plasând, grație monopolului acordat, conștiința sub control.

Criteriul formei și luarea în cont a plonjării în indiferențiat permite oricum detașarea a trei tipuri de «idei» operând în procesul creativ: «proiectul inițial», care rămâne prin definiție inexprimat; «ideea operei», legată inextricabil la forma sa; reprezentările personale pe care oricine le poate face despre o operă plecând de la multiplele impresii pe care le evochează și care le aparțin în sens propriu. Deseori este pus în evidență nu doar tipul de idei care permit să considerăm opera și interpretările aduse de public ca definite în întregime prin proiectul inițial. Ori, experiența pare a recuza această viziune, în avantajul unei «plonjări în indiferențiere» care induce o *ruptură*, o *discontinuitate* între aceste trei etape și justifică prezența celor trei tipuri de idei în loc de unul singur. Dintre aceste trei tipuri de idei, numai al doilea corespunde ideii despre care vorbesc acești autori și se găsește inclusă în protecția acordată. Celelalte două nu pot pretinde în nici un caz să fie identificate la o formă, fie *prin definiție* pentru primul, după marturisirea lui Ivan Cherpillod, fie justificat de «ontologica polisemie» a operelor de ficțiune pe care Agnès Tricoire apără cu forță prin principiul autonomiei artei și pe care Romanticii germani din Cercul de la Iena l-au afirmat înaintea sa.

Două limite ale protecției permit să precizăm perimetrul de protejat: înaintea operei, pe parcursul punerii sale în formă, sunt excluse mijloacele de expresie ale căror structură este prea elementară pentru a permite *transmisia* a ceea ce autorul poartă în el și încearcă să exprime; după operă, extrapolarile dezvoltate de către public îi aparțin atunci când ele depășesc cadrul formal al operei: va fi de exemplu urmarea unei opere cunoscute, sau reinterpretarea uneia din temele sale majore. A admite protejarea ideii purtate de operă ca fiind inextricabil legată formei sale permite scăparea de capcanele unei protecții prea rigide, focalizate în exces pe o anumită formă, ceea ce deservește autorul, augmentează pentru toți incertitudinea juridică și nu face să poarte protecția acordată asupra a ceea ce autorul *transmite* prin opera sa. Astfel, două faze ale aceluiași sens și cu aceeași structură sînt ele deja cuprinse în aceeași protecție, utilizarea de sinonime neschimbînd nimic la esențialul exprimat prin prima: trebuie să vedem semnalul că protecția nu poartă numai asupra formei, ci pe ceea ce poartă («forma sa interioară») și despre care ea este indiciul. Abordarea propusă aici permite, între altele, o mai bună justificare a exclusiunii *proceselor* și *regulilor de producție* ale operelor, în temeiul legii brevetelor, și nu pentru a vedea o excepție de la principiul de protecție a ideilor cuprinse în opera așa cum Ivan Cherpillod pare jenat să recunoască la sfârșitul tezei sale (Ivan CHERPILLOD, *L'Objet du droit d'auteur*, CEDIDAC 1985). Recunoașterea rolului principal al plonjării în indiferențiere acționează în procesul creativ; imposibilitatea stabilirii unei paternități raționale și imediate între proiectul inițial al autorului și ideea purtată de operă, sau între aceasta din urmă și multiplele sale interpretări posibile; o distincție între trei tipuri de idei interesînd dreptul de autor care a urmat; atenția purtată celor două procese de abstracțiune situate înaintea și după opera formală, toate acestea permit să susținem împreună teza personalistă, revendicarea protecției anumitor idei prin prisma formei și menținerea - cu ajutorul preciziei - a distincției între forme și idei.

Analiza celor două principale condiții de protecție care sînt autenticitatea și forma arată incertitudinile juridice la care sunt conduse astăzi examinarea lor juridică, accentuata de către o deficiență a legii în materie de definiții, ceea ce livrează judecătorii la ei-inșiși și îi gasește, între silogismele lor, în același timp stăpîni de la majoră și subsumare (a propos de silogism). Este deci propusă mai degrabă formalizarea examenului judiciar în contrafacere, pentru a le face mai previzibile și în același timp, să apere mai bine nevoile procesului creativ. Natura dovezilor necesare vor varia dacă autorul este reclamant sau pârât în procesul de contrafacere care îl opune unei părți terțe, pentru a ține seama de faptul că procedura pentru falsificare (contrafacere) opune întotdeauna doi autori și că avantajul în mod nejustificat o parte revine la a slăbi poziția tuturor autorilor.

Cu autenticitatea, procesul creativ se găsește în inima discuției și a probelor. Ar fi convenabil să se revizuiască sarcina probei obligînd reclamantul de a demonstra cel puțin *credibilă* autenticitatea operei sale, precum și lipsa de autenticitate a operei pe care el o pretinde că este contrafacută. Credibilitatea autenticității proprii sale opere se va fonda pe criterii subiective pe care el singur este capabil să le furnizeze; expunînd de exemplu parcursul muncii sale de asimilare și ale circumstanțelor sau apropiierilor care l-au motivat, cum au făcut-o de exemplu, avec o plăcere certă, Hélène Maurel-Indart, Michel Terestchenko și Paul Amselek. Credibilitatea absenței de originalitate al operei acuzate de contrafacere se va face cu ajutorul unui examen de similitudine. Examenul de similitudine răspunde mai degrabă la logica de excludere și obiectivitatea a copyright-ului, în măsura în care el protejează *noutatea*, fața de dreptul de autor, care înțelege să apere originalitatea - înțeleasă în sens de *autenticitate*; el avantajează întotdeauna autorul operei de referință, fiindcă tinde să considere orice asemanare cu opera ca un indiciu de plagiat, chiar dacă este posibil ca acesta să rezulte dintr-un împrumut paralel dintr-un patrimoniu comun, sau să rezulte dintr-un stil împărțit de mai mulți autori din acea epocă. De aceea este esențial de a considera că examenul de similitudine nu poate fi niciodată admis în a stabili ca *proba* de contrafacere, ci cel mult *credibilitatea* unei contrafaceri. Sub unghiul autenticității, diferențele ar trebui să cîntarească *mai mult* decît similitudinile, ca urmare a fenomenului *creațiilor paralele*; de aceea numai analiza diferențelor poate administra proba în materie de autenticitate.

În ceea ce privește criteriul formei, am aratat în ce calitate de formă externă și fixă a operei care este protejată ca *forma sa interioară* (a distinge de «forma internă» la Philippe Gaudrat): faptul că practica «de-marcare» (ridicarea semnăturii sau mărcii, logo-ului) este considerată ca o contrafacere o motivează destul. Aceasta nu repune în cauză distincția clasică forma / idee, însa îmbogățește mai ales notiunea de forma. Protecția formei sub unghiul mijloacelor de expresie, prin *procesul de abstracție regresiv*, privește autorul ca plecînd de la elemente generale și universale pe care le personalizează prin punerea lor în relație din ce în ce mai structurată pe măsură ce opera se elaborează. Nu mai rămîne decît a determina a doua frontieră a perimetrului de protecție. Ea este data de procesul de abstracție regresiv, prin care publicul interpretează opera și și-o însușește.

Daca plasăm dezbateră sub unghiul eticii, importanța dreptului de autor mărește în asemenea măsură încât poartă asupra recunoașterii de ceea ce ne face *umani*. Să plasăm la același nivel reguli de folosință sau programe de calculator cu opere de imaginație, revine a condamna să pierdem din vedere Cine sîntem noi; revine a reduce creația la transmisia unei informații sau la o simplă muncă intelectuală al cărui merit este judecat după timpul petrecut pentru a ajunge la sfîrșit cu bine - un tip de evaluare a valorii pe care capitalismul l-a dezvoltat pentru om. Elargirea fără limite a cercului de bunuri protejate, ilustrată prin trecerea semantică de la «operă» la «bun intelectual», comandă în retur excluderea a *minima* de la protecție a textelor sau altor lucrări tehnice a căror supunere la propoul inițial nu permite nici de a pretinde la libertatea de execuție necesară, ni de a atinge o structură internă capabilă de a transmite o reală intenție personală. În numele cui un manual de utilizare răspunde la definiția unei opere și beneficiază de o protecție de aceeași natură ca cea acordată unui roman? Aceste producții de inspirație tehnică, limitate la informația pe care o conțin, deseori reluate din diverse surse încrucișate și care se dovedesc rezultatul unei simple munci, pot ele să justifice mutarea radicală a unui drept adaptat «creațiilor de spirit» și nu ansamblului de producții? Cert, aceste lucrări pot încă de acum să își vadă refuzată orice protecție din cauza lipsei unei originalități suficiente; însă sistemul actual nu hrănește el astfel o incertitudine juridică inacceptabilă permițînd înflorirea peste tot a asemenea producții marcă de revendicare de paternitate de care întreprinderile sunt interesate? Ține de coerența protecției acordate prin proprietatea intelectuală, chemată a se împărțiși - pentru domeniul care ne interesează - între dreptul de autor, dreptul brevetelor și al desenelor și modelelor industriale, fără a ignora existența dreptului la concurența și jurisprudența dezvoltată în materie de parazitism.

### **Reformele propuse**

În afară de interpretarea strictă a originalității în calitate de sinonim de autenticitate și de propunerile formulate despre gestiunea probei de autenticitate și de formă, o serie de propuneri concrete iau naștere din dezvoltările care preced.

### **Intărirea poziției autorului**

La origine, drepturile acordate autorilor au fost, înainte de orice, pentru a proteja intermediarii, mai precis cel care imprimă împotriva concurenților contrafăcători, și nu de public. Ori soluția dualistă reținută de către legislatorul Revoluționar îl pune din nou pe autor la dispoziția acelorași intermediari printre care el este obligat să treacă și care au astăzi aparența actorilor economici care sînt editorii, comandarii, difuzorii, producătorii, angajatorii ... Această captură se face întotdeauna din cauza necesității autorului de a face apel la ei pentru a produce sau difuza opera lor. Soluția legislatorului provine inițial dintr-o moștenire istorică, dreptul de autor fiind construit sub regalitate în urma monopolului acordat editorilor. Este deci vorba de drepturi exclusiv patrimoniale; a trebuit să așteptăm a doua lege Revoluționara, cea din ianuarie 1791, pentru a vedea consacrat dreptul moral al autorilor, dar numai ca un «substrat»; această moștenire istorică nefericită ocultează un fapt capital, justificarea însăși a dreptului acordat, care este de natură personalistă nu numai în aspectele

sale morale, dar chiar și patrimoniale. Efectiv, legatura particulară a autorului cu opera sa este ceea ce justifică în țările de drept de autor *ansamblul* de drepturi acordate autorilor și poziția lor de *proprietari originari* ai operei. Ori, dualismul dreptului de autor francez ține de dubla sa bază, drepturile morale fiind atașate drepturilor personalităților, în timp ce drepturile patrimoniale, fondate pe singura lege asupra dreptului de autor, sunt asimilate la un drept de proprietate, dacă nu chiar la un monopol.

Istoria ne arată că unica manieră a proteja cu eficacitate autorul trece prin recunoașterea transferabilității drepturilor patrimoniale, cu excepția cauzei morții. În lipsa de acestea, orice întărire a drepturilor proprii autorilor sfârșește prin a întări intermediarii. Autorii, în toată perioada secolului al XIX-lea, nu au încetat să se întrebe de ce întărirea dreptului de autor nu le dădea satisfacție și sfârșea prin a servi interese foarte diferite de a celor vizați inițial. Această netransferabilitate ar asigura poziția de neocolit a autorului fără însă să împiedice în vreun fel comercializarea operelor sale, deci fără să îi ridice posibilitatea de a trăi din aceasta. Să pretinzi contrariul revine la a obliga proprietarul unui teren să își cedeze proprietatea - chiar și sub forma fiduciară - în favoarea arhitectului sperând astfel să își construiască o casă... Mai mult decât atât, Germania, fără dubiu sub influența lui Immanuel Kant pentru care intermediarii cărții *nu pot fi proprietarii* conținutului operei, a adoptat o poziție *personalistă monistă*, ceea ce înseamnă că toate drepturile de autor aparțin de dreptul personalității și le este recunoscut caracterul non-transmisibil. În Elveția, dreptul moral nu este direct atașat dreptului personalității (art. 27 și 28 CC), așa cum este el în Franța.

Posibilitatea de a ceda drepturile sale patrimoniale, care a fost prezentată în timpul său, și care este încă prea des, ca un avantaj recunoscut autorului, îl deservesc în fapte, în plus de ignorarea, cum am scris anterior, a naturii imateriale justificatoare de drepturi, inclusiv patrimoniale, conferite. *Capturarea* acestui drept de către intermediari ține înainte de toate caracterului transmisibil al drepturilor patrimoniale, atunci când această cesiune, chiar pentru un tip de operă ușor reproductibilă ca un text literar, nu este necesară pentru a garanta siguranța raporturilor între autori și editori. Din contră, sistemul actual a adus argumente în favoarea intermediarilor. Atunci când cesiunea drepturilor patrimoniale este posibilă, intermediarii *o cer* numai din partea autorilor doritori să se facă cunoscuți, care nu au altă alegere decât să se supună. Reputați incontestabili pentru asigurarea distribuției, pentru publicitate și vânzare, ei impun atunci condițiile lor, foarte dezavantajoase pentru autori. Sint numeroși tinerii autori care pătimesc din cauza acestui sistem, atunci când ei fac parte dintre cei care au cea mai mare nevoie să fie confirmați în drumul lor.

Dacă legea ar ajunge, din contră, să proclameze ne-transmisibilitatea drepturilor patrimoniale, scriitorul dezamăgit de editorul său sau muzicianul de producătorul lui - chiar și în cazul unui contract de exclusivitate - ar putea contracta legal cu unul din concurenți, fiindcă ei ar fi în continuare titulari ai drepturilor operelor lor. Pe durata procedurii, ei ar putea astfel - în afara de a pierde măsurile provizionale - vedea creația lor produsă în bune condiții și să obțină

drepturi de autor care le revin asupra vânzărilor, ceea ce le-ar asigura finanțarea procesului pe care intermediarul eliminat ar putea să îl intenteze. Autorul s-ar afla atunci într-o poziție mult mai puternică, fără însă ca legea să livreze intermediarii capriciilor autorilor. Am putea chiar imagina că autorul, dacă notorietatea sa îi permite sau dacă actualitatea operei o justifică, ar putea să vadă că noul partener poate să îi propună chiar acoperirea financiară a cheltuielilor de justiție în eventualitatea unui proces intentat de către primul editor. Percepem astfel caracterul strategic care este purtat de către ne-transmisibilitatea drepturilor patrimoniale pentru autor.

### **Restricții ale protecției**

În paralel cu întărirea poziției autorului în fața intermediarilor de piață, importă să restrângem portanța protecției acordate. Prima ameliorare a sistemului care pare să se impună este restrângerea domeniului de aplicare a protecției. Această restrângere, în special, este consecința excluderii din oficiu a protecției operelor a căror destinație utilitară sau esențialmente mercantilă conditionează elaborarea. Această rectificare a teoriei unității artei ar trebui întărită prin exigența liberei execuții a operei. Mai mult, pentru a proteja creația prin apropiere, aceste măsuri trebuie să fie acompaniate de o limitare a protecției la un singur «prim utilizator» al operei, altfel spus de o interpretare restrânsă a noțiunii de operă derivată. A proteja autorul nu înseamnă a proteja toate posibilitățile operei sale din moment ce aceasta a fost divulgată publicului. Astfel, protecția ar trebui să fie limitată la «prima utilizare» a operei, la utilizarea sa principală: dacă este preferabil să protejăm planuri de arhitect prin drepturi de autor care împiedică construirea altor clădiri similare fără acordul său, nu este admisibil însă ca un arhitect poate interzice, în virtutea dreptului său de autor, fotografierea operelor sale, *a fortiori* când acestea sînt vizibile de pe domeniul public. Protecția acordată arhitectului trebuie limitată la domeniul arhitecturii, acolo unde el ar putea să sufere de avarii care pot afecta activitatea sa viitoare. Cu siguranța, această limitare a proprietății intelectuale lasă să se creadă că ea nu protejează decît raporturile neloiale de concurență, mai mult decît legătura personală care atașează opera la autorul său. Dar oare o asemenea limitare nu se justifică ea prin ambiția însăși a dreptului de autor, care, în domeniul patrimonial, este de a permite autorului de a trăi din creația sa, nu de a maximiza profiturile sale sau să alimenteze o piață obligatorie? Limitarea protecției la «prima utilizare» a operei descătușează opera de mașinaria comercială care o acompaniază cîteodată: astfel, un film nu trebuie să fie o ocazie de a maximiza profituri devenind vitrina a «produselor derivate» pe care el poate să le suscite. Atunci cînd scenariul unui film ca *Jurassic Park* se mulțumește să devină un suport destinat să asigure promoția de gadgeturi, am putea să ne întrebăm dacă se mai poate vorbi de o operă atunci cînd structura sa a fost larg condiționată de profit așteptat din «produse derivate»: producția eșuează atunci la condiția de libertate de execuție.



Excepții la dreptul de autor nu trebuie de altminteri să mai fie interpretate restrictiv, ci ca un drept în măsura în care dreptul de autor constituie el însuși o excepție de la principiul libertății de circulație a ideilor. Aceste drepturi trebuie însă precizate, în așa fel încât să evite anumite excese, în special pe Internet. La fel cum persoana umană datorește bogăția sa fondului său propriu, dar că acesta este revelat prin privirea Celuilalt, la fel inspirațiile de autor nu îi ajung doar prin fondul sau propriu ci îi parvin printr-o cultură colectivă din care el poate să se inspire. Copia privată trebuie recunoscută integral pentru ceea ce este: un drept, pe care nici un procedeu anti-copie nu trebuie să îl restrângă. DRM-ul sau alte procedee ca «zonajul» operelor audio-vizuale nu trebuiesc protejate de către lege, din contră, ar trebui să fie posibil să le evităm atunci când dreptul la copia privată îl justifică. Astfel este cazul copiilor operelor dintr-un format în altul în funcție de tribulațiile programate ale «progresului» tehnic în materie de electronică de larg public.

### **Pluralitatea regimurilor de protecție**

Privind necesitatea actuală de a nu limita protecția numai la singurele opere artistice și literare și în final, să coborâm pentru toți exigența originalității pentru a putea include alte opere în perimetrul protejat, pare necesară construcția unei tipologii de regimuri de protecție: un simplu articol publicat într-o revistă științifică poate pretinde la aceeași implicație a autorului ca și un roman, chiar dacă este posibil să *fabricăm* romane după metodele dovedite eficiente pentru a realiza un «*blockbuster*»? Interdicția de a judeca o operă după meritul său ar trebui să sfârșească la un tratament similar al operelor de același tip, cele mai autentice dintre ele justificând protecția acordată celorlalte. Dar a pretinde că toate *creațiile spiritului* trebuie să aparțină regimului de protecție, revine a ignora că creația lor nu urmărește aceleași scopuri, nici pentru autor, nici pentru publicul vizat. Unicitatea de protecție, susținută de teoria de "unitate de artă" - în special interdicția de a judeca o lucrare în funcție de destinație - deservește autorii.

Richard Stallman a propus o tipologie pe baza criteriilor de interes public și originalitate care rezultă în trei regimuri diferite de aplicare, în scopul de protecție crescătoare (Richard STALLMAN, *Copyright et mondialisation à l'âge des réseaux informatiques*): cel legat de «lucrări funcționale și de referință», care se aseamănă cu regimul licențelor GNU/GPL, cu dreptul de a publica versiuni modificate; cel propriu operelor vizând să «comunique ceea ce o persoană a gândit, a văzut, a crezut», și celui propriu «operelor artistice (estetice) sau de timp liber», unde «cel mai important este senzația simțită privind opera». Aceasta tipologie stabilită într-un context de *copyright*, interesantă pentru mai multe criterii, nu este totuși exceptată de critici sub unghiul dreptului de autor. Este convenabil să adoptăm această tipologie și să încercăm să o ameliorăm, adoptând criteriile evocate mai sus. Aceste criterii permit degajarea propunerii tipologiilor următoare, în ordine descrescătoare de protecție:

- operele de artă, literare (scrieri de ficțiune) și muzicale, atât cât și operele artelor decorative care nu au altă funcționalitate decât cea estetică (de exemplu tapițeriile), a caror elaborare coincide cu o transformare a autorului prin intermediul unei forme mai mult sau puțin importante de «plonjare în indiferențiere»; ele corespund creațiilor care țin de *modul vizionar* după Carl Gustav Jung;
- comunicările științifice și de opinie, inclusiv articolele filozofice și documentare, a căror inspirație se înscrie în cadru rațional cu toate că protecția operei antrenează și ea - dar într-o măsură mai mică - transformarea autorului; ele corespund creațiilor ținând de *modul psihologic* al lui Carl Gustav Jung;
- operele pentru care o parte a procesului de elaborare este condiționat de funcționalitatea lor (de la opere de arte aplicate pînă la artizanat, opere de artă decorativă ca bijuteriile, opere de arhitectură, jocuri video, dar și montaje fotografice sau de filme, ținând cont de complexitatea posibilă a structurii lor);
- opere al căror proces de formalizare este mecanic, în asemenea măsura că putem asimila alegerea autorului ca o simplă punere în scenă sau o interpretare (și nu o reprezentare) a realității date (fotografii, inclusiv fotografii retușate);
- manualele și operele de referință, operele colective (exemplu: articolele enciclopediei Wikipedia, articole ale anumitor publicații a caror politică editorială este recunoscută prin stil) sau operele efectuate în cadrul profesional, inclusiv operele comandate tradițional (ca de exemplu rețete de cărți de bucătărie), primele în justificare de finalitatea lor, secundele fiindcă concepția lor, ca și execuția, se reazămă mai mult pe rețete învățate și module testate mai mult decât pe experiența confruntării cu necunoscutul.

Nu ar trebui să facă parte din această enumerație operele industriale, cum ar fi obiecte utilitare cu aparența estetică produse de către grafiști sau desenatori industriali («*designers*»), programele de ordinator, bazele de date, modurile de folosință, contractele, contabilitățile și alte producții a căror libertate de execuție este puternic redusă prin scopul utilitar pe care îl au sau prin prescripții precise date de către comanditar.

În ceea ce privește bazele de date, ele sfîrșesc prin a adauga date pre-existente și din acest motiv nu ar trebui niciodată să se alature operelor protejate de către un drept legat de dreptul de autor.

În interiorul dreptului de autor, notiunea de *ficțiune* va permite asigurarea unei distincții sigure între operele literare și artistice și reprezentările care nu sunt în această categorie. Însă o tipologie mai fină ar permite clasarea operelor în funcție de *gradul de autenticitate* pe care îl câștigă prin genul lor, Jean-Yves Leloup ar vorbi despre «locul» de unde se exprimă persoana autorului, indiferent de meritul lor sau de caracterul lor estetic.

Diferitele regime de protecție ar trebui să varieze prin durata protecției acordate (un maximum de 25 de ani) și lărgimea drepturilor conferate, în special capacitatea de a se opune

la o exploatare non comercială a operei, dreptul de a se opune la orice modificare a operei sau dreptul de a stabili sau nu opere derivate.

## Către o altă viziune a lumii

Această teză, după ce a căutat cauzele și fundamentele dreptului de autor, («de ce»), și apoi după ce a dedus perimetrul și criteriile dezirabile de protecție («ce»), lasă celorlalți să aprofundeze maniera prin care se poate gera cel mai bine economia dreptului de autor în funcție de principiile sale («cum»). Dar înainte de toate, ne invită la o «altă viziune» a lumii.

Dreptul de autor este în situație de criză și dezvoltarea Internetului nu pare a fi cauza, ci mai degrabă revelatorul (catalizatorul). Este obligatoriu în perioadă de criză, atunci când societatea civilă nu îl mai respecta ba chiar vede în aceasta un mijloc de control al unora asupra vietilor noastre, deci apărarea dreptului de autor nu este decât un pretext. Societatea civilă presimte că dreptul de autor este mai degrabă legat de intermediarii creației mai mult decât de către autori, atât de bine că restrângerile actuale nu favorizează în nici un caz ultimii. Dar rătăcirile dreptului de autor nu constituie numai un fapt de societate. El supune mai întâi activitatea care ne-a *facut* umani și care, încă în zilele noastre, ne revelează și ne permite să locuim în conștiința spațiului nostru intim, nevoii controlului și al individualismului exacerbate care pare să caracterizeze societatea actuală. Această luptă între cei care susțin întărirea proprietății intelectuale și opozanții ascunde o sciziune profundă, care opune de mai multe secole idealurile de împărțire și emancipare purtate de către Ilumiști proiectelor de aservire ale capitalismului; ele pun în cauza acest sistem economic care ne este din ce în ce mai puțin folositor și care nu ține cont deloc de Cine suntem noi.

Dacă vrem într-adevăr să punem capăt hegemoniei pieții, lectura noastră univocă a lumii trebuie schimbată. Trebuie să avem conștiința necesității de a ne deschide către o concepție mai puțin îngustă a realității, integrant mai multe din nivelele sale și adoptând o apropiere compatibilă cu principiul Terței Incluse. Într-o astfel de abordare, etica de împuternicire subiectul este de mare ajutor. Pentru aceasta ea nu trebuie să se închidă într-un sistem de gândire, cu riscul de a trăda vocația sa profundă și natura sa transdisciplinara, ci ar trebui din contră, să rămână deschisă asupra Terței Ascunse.

Această reorientare ne va permite o întoarcere la chestiunea transcendenței: transcendența a persoanei, dar și a creativității, servită de un drept de autor mai puternic dar mai bine circumscris. Numai un retur la transcendență, corespunzând adoptării conștiinței *mediate* a existenței și acceptarea responsabilității care îi este atașată, ar putea să ne protejeze de imposibilitatea actuală a societății mercantile de a satisface vocația noastră cea mai profundă și puternică: devenirea Cine suntem noi.

