

L'impact des stratégies des majors et des technologies numériques sur les inégalités d'accès à la musique.

Mots-clés : Patrimoine musical, industries culturelles, économie du droit d'auteur, accès à la musique, bien collectif.

Résumé :

Cette contribution a pour ambition d'analyser l'influence des technologies numériques sur la diffusion de la musique et les inégalités d'accès à celle-ci. Cette influence apparaît dans un premier temps positive car les technologies numériques permettent de réduire le coût marginal d'accès aux œuvres. Elle le demeure quand on considère les coûts fixes d'équipement, individuels ou collectifs. Certes ceux-ci, assez élevés, accroissent les inégalités, en particulier car la diffusion des technologies numériques condamne les technologies analogiques. Néanmoins, la diminution de ces coûts permet un équipement croissant des ménages. Cependant, du fait de la piraterie, cette diffusion de la musique numérique s'accompagne d'une perte de contrôle des ayant droits sur leurs œuvres. Or ces œuvres constituent un patrimoine musical, actif économique important pour les principaux ayant droits, les *majors*. Le risque de dévalorisation de ce patrimoine les conduit à réclamer et obtenir des mesures légales en leur faveur, ainsi qu'à mettre au point des protections technologiques, actes dont la contrepartie est de limiter la diffusion de la musique. Cette contribution illustre le fait que le droit d'auteur résulte d'un arbitrage entre intérêts des propriétaires et des utilisateurs, actuellement fait en faveur des premiers.

Abstract :

This article deals with diffusion of music in the digital era. The question is: do digital technologies improve access to music, especially towards poor people? First, we see that those technologies reduce marginal access costs to music. Fixed access costs to music (individual equipment costs or community facilities) are rather high, thus they could increase inequalities between those who can afford to get digital equipment and those who cannot. Nevertheless, those fixed costs tend to decrease and households are even more equipping themselves. Secondly, we see that digital music diffusion, and especially piracy, means that eligible parties lose control of the works they own. These works, which constitute a musical property, are then likely to depreciate. The main owners claim this is a threat. Thus they legitimate their uses of technological devices and their claims that they need a reinforcement of intellectual property rights. In both cases, egalitarian digital music diffusion is threatened. All this is a good example of the fact that copyright tends to favour owner to the detriment of users when it should balance both points of view.

Introduction

Dans le domaine musical, le grand public accède véritablement aux technologies numériques à partir de la commercialisation du disque compact (CD) en 1982. Mis au point par Philips et Sony [Farchy, 1999, p.147], il est assez rapidement adopté par les consommateurs¹. Les améliorations qualitatives apportées par ce nouveau format apparaissent

¹ Le nombre de CD vendus au niveau mondial est passé de 5 millions d'unités en 1983 à 559 en 1989 pour atteindre 1956 en 1995 [Pichevin, 2000, p.34].

à présent assez peu discutables, d'abord en termes de durée et de qualité sonore². De plus, ce format procure une liberté d'utilisation non négligeable : il est désormais possible d'enregistrer sur des CDR, les producteurs peuvent ajouter des pistes multimédia, enfin l'existence de formats de compression permet un stockage encore plus important. Toutes ces qualités ont favorisé le remplacement du vinyl (LP) et, de manière croissante, de la cassette (MC), par ce CD. Ce CD lui-même n'est pas la seule technologie numérique influant sur l'industrie musicale. D'autres supports numériques de stockage de données, du DVD au disque dur, pour ne parler que des réussites les plus visibles, se sont imposés, au point par ailleurs d'en venir à concurrencer le CD³. Et Internet ouvre un large champ d'interrogations pour cette industrie, concernant notamment la diffusion de la musique. Cette diffusion consiste en ce qu'une œuvre musicale puisse être entendue, possédée ou interprétée. Il s'agit là de trois étapes d'une acquisition de plus en plus active de la musique par les individus. La possibilité d'être entendue dépend peu de l'individu. Elle correspond notamment à toute écoute à la radio ou dans un lieu public. La possibilité d'être acquise dépend le plus souvent directement de l'individu qui doit accomplir l'acte de se procurer l'œuvre. Enfin l'interprétation de l'œuvre⁴ montre un degré souvent plus important d'imprégnation de l'œuvre⁵.

Cet article part de l'hypothèse fondamentale que la diffusion de la musique est une bonne chose⁶. A partir de ce critère, nous analyserons l'impact combiné des technologies numériques et des stratégies des *majors*. La variation de la diffusion nous semble pouvoir être analysée selon trois critères : le nombre de personnes ayant accès à l'œuvre, la répartition de la consommation par catégorie d'individu et la possibilité que les gens dans des catégories extrêmes bénéficient de cette diffusion⁷. Le premier critère se calcule facilement par un certain nombre d'indicateurs comme les ventes de CD ou le nombre d'heures de radio dévolues à la musique⁸. Les deux autres critères nécessitent d'abord de désigner une variable pour classer les individus. Le revenu semble le plus simple. Avec le deuxième, il s'agit alors de savoir dans quelle mesure un individu riche achète plus de CD qu'un individu pauvre. Le troisième consiste à se demander si les membres des catégories extrêmes accèdent à la

² Certains amateurs de musique avouent préférer le son analogique des LP, reprochant généralement au CD la froideur du son. Si cela peut être valable dans le cas de rééditions de LP au format numérique, on peut être sceptique pour toutes les enregistrements récents, en général mixés à l'origine pour le CD et enregistrés grâce à des technologies numériques.

³ Notons que par la suite nous regrouperons sous le vocable de technologie numérique l'ensemble des supports numériques (CD, disque dur, DVD, etc.), des formats de compression ainsi que le réseau Internet. Il aurait été possible d'opposer musique matérialisée et non matérialisée, cette dernière étant annoncée comme destinée à supplanter la première, mais la compatibilité plus grande laisse présager une possible cohabitation.

⁴ Donnant éventuellement lieu à une fixation sur support imprimé ou enregistré.

⁵ Nous délaissions par la suite cet aspect, dont les problématiques nous semblent assez éloignées de notre recherche. En effet, il nous semble que la diffusion de l'interprétation accrue de la musique dépend peu de la répartition des droits sur les œuvres ou de la législation les régissant, à l'exception peut-être de celle concernant la photocopie ; mais plutôt du coût de la pratique de la musique et des conditions de son apprentissage.

⁶ La Charte d'engagements pour le développement de l'offre légale de musique en ligne, le respect de la propriété intellectuelle et la lutte contre la piraterie numérique signée en France le 28 juillet 2004 par les fournisseurs d'accès, les professionnels de la musique et des représentants du gouvernement reconnaît par exemple l'intérêt de « *la diffusion de la création artistique* ».

⁷ Nous adaptons ici à notre sujet la distinction faite par François Moreau et Stéphanie Peltier entre les trois dimensions de la diversité, à savoir la variété, l'égalité répartition et la disparité [Moreau et Peltier, 2004]. La prise en compte de ces trois dimensions permet d'aborder à la fois la diffusion dans l'absolu et son caractère égalitaire ou non. Remarquons aussi qu'ici il apparaît plus facile d'imaginer des critères objectifs, mesurables, pour évaluer la diffusion de la musique, à la différence de l'évaluation de la diversité.

⁸ Définir l'importance relative de chaque indicateur ainsi qu'une liste exhaustive de ceux-ci s'avère en revanche plus problématique.

musique. Sous le critère de revenu, cette interrogation a un sens seulement pour les plus démunis. Ces deux critères peuvent être considérés comme cernant l'aspect égalitaire de la diffusion. Il nous apparaît important pour évaluer si justement il y a fracture numérique. Nous délaissions donc rapidement les aspects qualitatifs rapidement évoqués pour analyser d'un point de vue plus quantitatif la diffusion.

L'étude des relations entre technologies numériques et diffusion de la musique implique de mettre au centre de notre analyse les *majors* de l'industrie musicale. Elles ou leurs maisons-mères ont d'abord été les promotrices de l'adoption de ces nouvelles technologies dans ce secteur. Elles sont également les principaux acteurs de cette industrie⁹. Et surtout, elles possèdent la majeure partie du patrimoine musical mondial, ce qui explique leur intérêt vis-à-vis d'un contrôle de la diffusion de la musique. Les difficultés que connaît actuellement ce secteur et la polémique autour des successeurs de Napster illustre en effet les conflits qui existent souvent entre propriétaires de droits de propriété intellectuelle et bénéficiaires de la diffusion des œuvres de l'esprit, en particulier dans les industries culturelles¹⁰.

Pour y répondre, nous aborderons d'abord la question sous l'angle des effets des technologies numériques sur la diffusion de la musique. Nous verrons alors que ces technologies semblent favoriser une diffusion à la fois accrue et plus égalitaire de la musique. Dans un second temps, nous verrons dans quelle mesure les stratégies des *majors* conduisent à limiter cette diffusion, tendant ainsi à perpétuer ou renforcer une forme de fracture numérique.

1. Des technologies favorables à une diffusion accrue et plus égalitaire de la musique

Le développement des technologies numériques permet une diffusion accrue de la musique, en particulier par une réduction du coût marginal d'accès à l'œuvre. En revanche, la diffusion demeure conditionnée au paiement d'un coût d'équipement qui limite cette diffusion, en particulier en direction des plus pauvres. La baisse de ce coût semble cependant favoriser un équipement plus important et donc une diffusion plus égalitaire.

A) La musique numérisée comme bien collectif

Les technologies numériques appliquées à la musique favorisent sa diffusion d'abord grâce à une réduction des coûts affectant le processus de réalisation d'un disque¹¹. L'augmentation mondiale des ventes de CD depuis vingt ans¹² est en partie due à cette baisse des coûts, d'abord de la production¹³ et de la reproduction. Ainsi le CD a un coût de reproduction moindre que le LP, même si cette baisse n'a pas été répercutée par les maisons de disques lors de l'introduction de ce nouveau support¹⁴. Ce coût est d'ailleurs amené à tendre vers zéro avec la dématérialisation du disque. Enfin, cette dématérialisation et la distribution par Internet doivent permettre une réduction des coûts de distribution. Toutes ces

⁹ Avec notamment le contrôle de 80% de la distribution musicale au niveau mondial.

¹⁰ Ce problème est loin de se limiter au cadre des industries culturelles, comme en témoignent par exemple récemment les problèmes autour de la fabrication de médicaments génériques antisida dans les pays pauvres.

¹¹ Pour une décomposition des coûts, cf. SNEP, 2000, p.87. Pour une description de ce processus, cf. Farchy, 1999, p.31-32.

¹² Le fait que la situation se dégrade depuis quelques années ne remet pas en cause la tendance de fond.

¹³ La production consiste en l'enregistrement du *master*, le prototype à partir duquel seront réalisées les copies effectivement distribuées et vendues.

¹⁴ Au contraire, les *majors* ont prétexté d'une amélioration de la qualité pour augmenter le prix du disque [Burnett, 1996, p.45].

réductions de coût permettent une diffusion plus étendue de la musique, en favorisant l'établissement d'un prix de vente inférieur¹⁵. De plus, ce phénomène est a priori égalitaire puisqu'il permet l'accès à la musique, et à plus de musique, pour des individus plus démunis.

Cependant, la diffusion de la musique ne dépend pas uniquement de ce prix de vente. En effet, la musique, comme de nombreux biens culturels [Benhamou, 2001, p.91], présente les propriétés d'un *bien collectif*, du fait des possibilités de reproduction et de représentation de l'œuvre¹⁶. Ces propriétés sont la *non-rivalité* et l'*impossibilité d'exclure* [Samuelson, 1954]. La non-rivalité signifie que la consommation du bien par un individu n'empêche pas la consommation par un autre. Par exemple, si un disque est diffusé dans un lieu public comme un café, le fait qu'une ou plusieurs personnes écoutent en même temps ne change rien au plaisir de l'écoute. Chaque individu est alors incité à favoriser l'acquisition d'œuvres musicales par d'autres, dans la mesure où cela ne lui nuit pas¹⁷. L'impossibilité d'exclure consiste pour sa part en ce qu'il est difficile d'empêcher un individu d'accéder gratuitement au bien. Ainsi, quand une œuvre passe à la radio, il n'est pas possible d'empêcher l'écoute aux personnes disposant d'un poste et situées dans la zone d'émission. La possession de l'œuvre présente également de plus en plus ces propriétés, du fait de la possibilité de copie, à l'origine analogique, désormais numérique. Ces caractéristiques de bien collectif favorisent la diffusion des œuvres musicales.

C'est particulièrement clair dans le cas de la *piraterie*¹⁸. Les technologies numériques favorisent en effet l'essor de la piraterie industrielle et de la diffusion illégale de fichiers musicaux par Internet. Certes, la première n'a pas attendu l'existence des technologies numériques pour exister mais celles-ci, en améliorant la qualité de la copie tout en réduisant son coût, lui facilitent grandement l'existence [Ranaivoson, 2004a]. En revanche, la diffusion par Internet est évidemment un phénomène neuf. Du strict point de vue de la diffusion de la musique, ces deux phénomènes sont positifs car ils permettent l'accès aux œuvres musicales à un coût moindre. D'une part les pirates industriels, de par les économies qu'ils font en choisissant des œuvres à succès, sans avoir à en faire la communication et à en rémunérer les créateurs, peuvent vendre les disques à un prix bien inférieur. Ce faisant, ils permettent souvent, en particulier dans les pays en voie de développement (PVD), aux plus démunis d'avoir accès à la musique¹⁹. D'autre part, avec l'échange de musique sur Internet, et notamment via les réseaux *peer-to-peer*, l'œuvre musicale est acquise à un coût marginal quasi nul et par-delà les frontières géographiques.

On aurait tort cependant de lier trop fortement la notion de bien collectif au caractère illégal de la diffusion. Ainsi, certaines pratiques découlant des caractéristiques de non-rivalité et d'impossibilité d'exclure, et en général considérées comme légales²⁰, favorisent la diffusion

¹⁵ Ainsi en France, depuis 1970, le prix du disque a augmenté bien moins vite que les prix à la consommation [SNEP, 2000, p.88].

¹⁶ Que l'œuvre soit orale ou fixée sur support imprimé ou enregistré.

¹⁷ Et au contraire il peut être valorisant pour un individu de propager ses propres goûts en permettant à autrui d'écouter la même chose que lui.

¹⁸ Nous regroupons sous le terme de *piraterie* toutes les activités illégales visant à produire, distribuer ou posséder des biens, ici musicaux. Notons pour la suite de l'article qu'une distinction peut être réalisée entre la piraterie industrielle et celle de salon. Elles diffèrent principalement par le but lucratif, absent dans le second cas. Pour une définition plus précise des différentes formes de piraterie industrielle, cf. Magherini et Mooij, 1996, ou Ramello et Silva Francesco, 2000.

¹⁹ Même si la qualité des copies proposées peut s'avérer assez mauvaise.

²⁰ En réalité, à l'origine de la définition de ce qui est légal et de ce qui ne l'est pas, il y a toujours des conflits d'intérêt, aux issues diverses. La radio fournit un exemple de la relativité des lois qui en découle. En effet, si en France, une radio commerciale décidait de ne plus rémunérer les propriétaires de droits voisins sur les œuvres

de la musique. Ainsi la possibilité de photocopier les partitions permet un accès plus large aux œuvres pour les interprètes et les musiciens²¹. De même, la radio présente certaines caractéristiques d'un bien collectif et permet la diffusion de la musique²². Les technologies numériques facilitent particulièrement la copie privée²³ en permettant, par rapport aux technologies analogiques, une copie de meilleure qualité pour un coût moindre²⁴. Généralement admise par les législations sur la propriété intellectuelle, en France moyennant une taxe sur les supports vierges reversée aux ayants droits, elle permet l'acquisition ou la sauvegarde à un coût marginal faible de musique enregistrée. Enfin, Internet, dans certains cas, permet une réduction des inégalités spatiales en termes d'achats de biens culturels, en facilitant notamment la vente par correspondance et la diffusion de l'information vers des lieux défavorisés du point de vue de l'offre culturelle.

B) Des coûts d'équipement qui peuvent creuser les inégalités

Jusqu'ici, nous avons essentiellement envisagé les *coûts marginaux* d'acquisition d'œuvres musicales. Mais la prise en considération des *coûts fixes*, ici les coûts d'équipement, nous amène à nuancer notre jugement. En effet, ils peuvent être à l'origine d'une fracture numérique, entre ceux qui ont les moyens de posséder les équipements et les autres²⁵. Les divers types de matériel peuvent être classés selon leur prix d'achat moyen dans l'ordre croissant suivant : lecture, copie, connexion à Internet²⁶. L'accès à la musique numérique est conditionnée par la possession d'un matériel de lecture. Cependant, les matériels suivants permettent à leurs propriétaires de ne pas avoir à passer par des possesseurs de ces matériels pour copier des œuvres et en acquérir par Internet.

Avant de continuer plus avant, il nous faut préciser ici où se situe le risque de fracture numérique. Compte tenu des avantages qualitatifs liés au format numérique, son introduction et sa diffusion peuvent sembler n'avoir que des effets positifs, en élargissant le spectre des moyens d'écouter de la musique. Néanmoins, si cette technologie perpétue ou accroît des différences elle s'avèrera néfaste. Plus précisément ici, une inégalité apparaît entre ceux qui en restent à la technologie analogique, et plus encore ceux qui ne l'ont pas atteinte, et ceux qui peuvent passer à la technologie numérique. Un autre problème survient lorsque nous considérons que ces technologies sont caractérisées par l'existence de *Rendements Croissants d'Adoption* (RCA) [Arthur, 1988], qui favorisent l'adoption, par tout nouveau consommateur, de la technologie la plus adoptée avant son choix. En leur présence, la compétition présente les propriétés suivantes : imprévisibilité du résultat, parfois inefficace, *lock-in* et *path-dependency*. Ces deux derniers phénomènes nous intéressent ici et peuvent faire craindre que le développement de la technologie numérique accroisse davantage la fracture numérique. En effet, les technologies analogique et numérique sont incompatibles et très fortement

qu'elle diffuse, elle se trouverait dans l'illégalité, alors que cette pratique est la règle aux Etats-Unis où seuls les détenteurs de *copyright* sont rémunérés.

²¹ En France, cette photocopie donne lieu, depuis 1976, au versement d'une taxe parafiscale sur les photocopieurs et depuis 1995 d'une redevance sur les photocopies réalisées.

²² Eventuellement au détriment des ventes de disques [Liebowitz, 2004].

²³ Il s'agit de l'ensemble des « *copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective* » (Article L122-5 du Code de la Propriété Intellectuelle).

²⁴ En particulier, pour le coût, si le stockage se fait dans un format compressé et/ou sur un disque dur.

²⁵ Il serait possible aussi de faire une distinction entre ceux qui ont les moyens de savoir utiliser ces équipements et les autres, une piste que nous n'explorons pas ici.

²⁶ Cet ordre est assez évident dans la mesure où souvent pouvoir accéder à un « niveau d'équipement » permet, si ce n'était pas le cas, d'accéder au niveau juste en dessous. Ainsi le matériel de copie de CD (graveur de salon ou ordinateur) permet de lire des CD, la connexion à Internet nécessite la possession d'un ordinateur, celui-ci possédant en général un lecteur-graveur de CD.

substituables²⁷. Il en résulte qu'en cas de compétition entre ces deux technologies, l'une des deux peut être amenée à disparaître²⁸, les entreprises du secteur, du fait des RCA, ayant intérêt à privilégier une technologie au détriment de l'autre.

Ici, la technologie analogique semble être en déclin. Cette tendance s'observe assez facilement par l'observation des ventes de supports enregistrés²⁹, elle est également corroborée par les estimations qui sont faites sur le piratage³⁰. De plus, compte tenu des moindres possibilités offertes par l'ancienne technologie, rien ne semble prédisposer à son retour³¹. Le support analogique risque alors de se voir défavorisé par rapport au numérique. *A contrario*, un nombre croissant de consommateurs se reportant sur les technologies numériques, rien n'empêche que les producteurs de matériel bénéficient d'économies d'échelle pouvant être répercutées sur le prix de vente de ce matériel. La baisse de ce prix permettrait alors aux consommateurs moins fortunés de changer de technologie. L'observation de l'évolution des taux d'équipement des ménages³² semble accréditer cette vision plus optimiste. Ainsi, dans la majorité des pays développés, le taux d'équipement en lecteurs de CD s'accroît de manière interrompue depuis 1990, aujourd'hui 72% des ménages de l'UE en possèdent, contre 92% des Américains et plus de 95% des Japonais [Eurostat, 2003a, p.117]. De même, le nombre d'ordinateurs personnels a augmenté dans les pays développés et dans les pays de l'est, par exemple pour l'Europe, il a été multiplié par 4, ce qui fait que l'on a désormais 31 ordinateurs pour 100 habitants, avec cependant des écarts assez importants, y compris entre pays développés [Eurostat, 2003c, p.2 et Eurostat, 2002, p.2]. Enfin, un nombre croissant d'individus possèdent une connexion ou peuvent accéder à Internet, en Europe 35,7% en 2002 contre 5,2% en 1997, l'accès au haut débit augmentant également [Eurostat, 2003b, p.46 et 50 et Eurostat, 2003c, p.4].

Une fracture numérique au niveau mondial peut également exister du fait de l'importance du coût des équipements collectifs nécessaires pour pouvoir utiliser ces matériels numériques, en premier lieu l'électricité et désormais la connexion à Internet. Il y a là un « effet d'infrastructure », qui fait apparaître un écart important entre les pays et au sein de ces pays selon la qualité de l'équipement, en particulier dans les zones rurales. Ainsi au seul niveau de l'Union Européenne, il existe des disparités de coût d'accès assez importantes entre les pays, qui vont au-delà des différences de niveau de vie [Eurostat, 2003b, p.51]. Les inégalités d'équipement s'observent aussi dans la répartition mondiale des serveurs Internet, les Etats-Unis notamment étant particulièrement favorisés [Eurostat, 2003c, p.3 et Eurostat, 2002, p.3]. Au-delà de l'aspect matériel, ces équipements collectifs comprennent également la

²⁷ Elles offrent les mêmes usages principaux, à savoir la lecture et l'enregistrement de musique.

²⁸ L'histoire des industries culturelles est émaillée de compétitions technologiques, qui d'ailleurs reflètent l'imprévisibilité et la possible inefficience du résultat, ainsi entre les formats VHS et Betamax [Farchy, 1999, p.163-165].

²⁹ Ainsi en 1980, les LP représentaient 46,5% des quantités vendues d'enregistrements sonores, les MC 20,7% et les *singles* (MC et LP avec un petit nombre de titres, en général 2) 32,8%. En 2002, les LP ne représentent plus que 0,4% et les MC 4%, tandis que les CD représentent 79,3% et les *singles* (CD 2 titres compris) 16,3% [Eurostat, 2003a, pp.113-116].

³⁰ Ainsi, d'après l'IFPI, le nombre estimé de MC pirates en circulation est passé de 1,9 millions d'unités en 1998 à 0,71 en 2002. Les MC représentaient en 1998 80 % des ventes en quantité contre 33 % en 2003 [IFPI, 2003, p.3 et IFPI, 2004, p.2].

³¹ Constat à nuancer pour le LP qui dispose pour les amateurs de quelques avantages par rapport au CD, en termes de qualité sonore, parce que certains LP n'ont pas été réédités en CD, parce qu'il est plus pratique pour ceux qui mixent et pour son esthétique.

³² Nous n'avons malheureusement eu accès qu'à des données pour des pays développés ou en transition, et non pour des PVD. Pour ceux-ci, et en particulier pour les plus pauvres, compte tenu de l'importance de l'effet d'infrastructure, on peut craindre que les technologies se diffusent plus lentement.

possibilité que soit prise en charge, au sein par exemple des structures scolaires, l'apprentissage du maniement de ces nouvelles technologies³³.

Cette fracture numérique due à l'existence de coûts d'équipement devrait cependant être amenée à se réduire en supposant simplement une baisse des coûts de production et une diffusion du progrès semblable à celle actuelle, et grâce aux caractéristiques de bien public de la musique. Celles-ci étant cependant menacées, la fracture numérique pourrait s'élargir.

II. Une réaction institutionnelle qui peut accroître les inégalités d'accès à la musique

Il nous faut désormais prendre en compte le rôle des propriétaires de droits sur les œuvres musicales. Ces acteurs institutionnels ont en effet intérêt à une diffusion accrue de la musique mais uniquement si celle-ci se fait sous leur contrôle. C'est pourquoi ils vont lutter contre toute forme de consommation musicale non lucrative de leur point de vue.

A) La possible dévalorisation du patrimoine musical

Si les propriétés de biens collectifs des œuvres musicales favorisent leur diffusion, elles limitent leur contrôle par leurs propriétaires. Le droit d'auteur restreint ces propriétés et permet donc à toute œuvre musicale, dans une certaine limite de temps, de constituer un patrimoine économique. Autrement dit, l'existence de la législation permet aux ayant droits la valorisation de leur *patrimoine musical*. Sans droit d'auteur, l'échange de droits d'utilisation n'aurait pas lieu dans la mesure où l'œuvre serait accessible presque sans coût³⁴. En effet, la production et la distribution des œuvres musicales sont caractérisées par des coûts fixes élevés³⁵ et un coût de la copie réduit. Si l'on ne protège pas les détenteurs de droits, il risque donc de ne plus y avoir de création dans la mesure où personne ne serait incité à créer et surtout à financer cette création [Farchy, 1999, p.216]. Le droit d'auteur permet de rendre possible l'exclusion, de façon à ce que toute utilisation de l'œuvre rémunère son propriétaire.

Le droit d'auteur pose néanmoins le problème de conférer légalement un monopole temporaire sur les utilisations de l'œuvre [Plant, 1934], qui peut conduire à une surproduction de biens culturels vendus à un prix élevé et à une réduction de l'accès des consommateurs aux œuvres, le producteur pouvant empêcher les utilisations dérivées. Ce droit crée donc une inefficience statique, censée être plus que compensée par l'efficience dynamique que constitue l'incitation à innover. La difficulté pour le législateur est de trouver l'équilibre entre les deux. En revanche, l'utilisateur est fortement incité à contourner cette législation contraignante par des pratiques n'impliquant aucune rémunération des créateurs. Les propriétaires dénoncent ces usages, supposés être autant de pertes pour eux³⁶. Mais le développement de pratiques permettant le contournement des législations protectrices pour les propriétaires peut aussi conduire à une dévalorisation de leur patrimoine.

³³ Là aussi *a priori* demeurent des écarts importants, au sein même d'un pays industrialisé et plus encore au niveau international.

³⁴ Par exemple, sans de tels droits, la radio qui souhaiterait diffuser un morceau aurait juste à posséder le disque et à le lire, sans rien devoir aux ayant droits.

³⁵ En tenant compte de l'ensemble des coûts fixes du processus de réalisation. De plus, l'industrie du disque est caractérisée par l'existence de coûts irrécupérables.

³⁶ Le discours est même plus pessimiste. Ainsi pour la BIEM, « *Le préjudice (...) correspond à plusieurs fois [le] montant [du chiffre d'affaires tiré de la vente des supports de son contrefaïts]* » [Magherini et Mooij, 1996, p.33].

Un tel risque a de quoi motiver une réaction des propriétaires de droits. De plus, dans le secteur musical, dominant cinq principaux acteurs, les *majors* : Warner, Universal Music, BMG, Sony Music et EMI-Virgin. Ces *majors* appartiennent toutes, à l'exception d'EMI-Virgin, à un grand acteur à l'échelle mondiale de la communication, respectivement : AOL-Time Warner, Vivendi Universal, Bertelsmann et Sony. Le patrimoine musical, à l'image du secteur, est extrêmement concentré entre les mains de ces acteurs. Ainsi, entre la moitié et trois quarts du patrimoine musical sur support enregistré³⁷ et la moitié de celui sur support imprimé leur appartient. La première raison de cette concentration est l'attractivité de ce patrimoine musical, du fait de l'existence des droits d'auteur et voisin, et des nombreux usages qui sont faits de la musique³⁸. L'existence d'économies d'échelle dans la gestion des droits ou de synergies au sein des groupes de communication doivent également être prises en compte. Cependant, l'explication principale de la concentration des droits est l'existence de barrières à l'entrée. En effet, le patrimoine musical est avant tout une ressource, non seulement exploitable avec profit mais aussi indispensable pour certains usages. Il est donc possible pour ces acteurs de profiter d'un pouvoir de négociation accru pour modifier à leur avantage les conditions d'exploitation de leurs œuvres voire d'empêcher l'accès à certaines activités³⁹. Ces barrières sont d'autant plus stratégiques que les maisons de disques sont des filiales de *majors* de la communication qui opèrent sur des activités utilisant ce patrimoine musical.

Cette forte concentration ne peut que faciliter la réaction de propriétaires peu nombreux et d'envergure économique internationale, une réaction qui va se faire au détriment d'une diffusion accrue et plus égalitaire de la musique.

B) L'impact néfaste des stratégies des propriétaires sur une diffusion égalitaire de la musique

Une diffusion accrue et plus égalitaire de la musique ne constitue pas en soi un objectif pour les propriétaires de droits. En particulier, en réaction au risque de dévalorisation de leur patrimoine, leurs stratégies sont orientées vers un renforcement de la protection dont bénéficient déjà les œuvres au niveau mondial, quitte à aller au-delà du *statu quo* actuel régissant la tension entre les intérêts des utilisateurs, d'une part, et ceux des propriétaires, d'autre part. Ce renforcement met en péril la diffusion accrue et plus égalitaire de la musique.

L'objectif premier, volontiers avoué, des stratégies des propriétaires est la lutte contre la piraterie, de salon ou industrielle. Cette lutte use conjointement de la répression⁴⁰ et du chantage affectif⁴¹. Elle a pour désavantage majeur de réduire la diffusion de la musique [Ranaivoson, 2004b], en effet elle a pour but de permettre d'exclure tandis que la piraterie, quelle que soit sa forme, favorise un accès plus large à la musique. La question est plus délicate pour ce qui est des inégalités d'accès. Certes, la piraterie a pour conséquence l'accès

³⁷ Données issues du Dépôt Légal en France.

³⁸ La vente de CD ou de musique en ligne ne représente qu'une partie des flux financiers occasionnés par la musique. Il faut également tenir compte de toutes les formes de diffusion de musique enregistrée (radio, télévision, lieux publics, etc.), de l'utilisation de la musique pour sonoriser des œuvres, etc.

³⁹ Dans la pratique, les deux peuvent être liés : une bonne manière de décourager une forme d'exploitation d'une œuvre est de réclamer des garanties et/ou une rémunération trop élevées.

⁴⁰ Remarquons que l'aspect répressif de la lutte consiste notamment à lutter contre la non-rivalité qui caractérise les échanges sur les réseaux *peer-to-peer*. En effet, permettre à d'autres internautes de télécharger des fichiers protégés à partir de son ordinateur peut désormais valoir des poursuites judiciaires.

⁴¹ Dans le cas de la piraterie de salon, la communication combine souvent déclarations en faveur de la protection des artistes et rappels des risques encourus par les pirates. Pour ce qui est la piraterie industrielle, l'argument répressif en direction des pirates est plus souvent employé.

aux oeuvres à un coût bien moindre, favorable donc aux personnes moins riches. Il faut cependant ici distinguer piraterie de salon et piraterie industrielle. La première, du fait de l'importance des coûts d'équipement, profite plus aux individus à revenu plus élevé, mieux équipés [INSEE, 2001, p.53, 71 et 74]. On ne peut pas vraiment dire alors que les politiques menées à l'encontre de la piraterie de salon accroissent les inégalités d'accès même si, au lieu de permettre un accès à tous, elles l'empêchent à tous. En revanche, la répression de la piraterie industrielle accroît des inégalités de diffusion et d'accès en particulier dans les PVD où les œuvres contrefaites sont les seules accessibles pour les plus démunis⁴². Sans parler des cas où la piraterie permet de contourner la censure d'origine politique, ainsi que le rapporte Quentin Tarantino au sujet de la diffusion de *Kill Bill* en Chine⁴³.

Face au développement de la piraterie, en particulier ici de salon, les producteurs cherchent à mettre au point des solutions technologiques numériques qui de notre point de vue posent problème, dans leur application pratique, comme dans leurs principes. D'abord, l'introduction de la technologie *copy controlled* a entraîné des difficultés de lecture sur certains autoradios et lecteurs plus anciens⁴⁴, ce qui entrave la diffusion de la musique en direction des plus démunis, qui théoriquement possèdent un matériel plus ancien qu'ils peuvent difficilement remplacer s'il ne peut lire les nouveaux CD. Ces difficultés peuvent n'être considérées que comme passagères, le temps que la technologie soit perfectionnée⁴⁵. Mais les solutions posent problème dans leurs principes mêmes, insuffisamment discutés⁴⁶. En effet, sa substitution partielle à la protection par la loi⁴⁷ n'assure en revanche pas que les limitations apportées par celle-ci au droit de propriété soient assurées par la technologie. C'est en particulier vrai pour le droit à la copie privée ou la tombée dans le domaine public⁴⁸.

Les technologies numériques peuvent donc aussi être employées pour limiter la diffusion de la musique, au détriment sans doute des plus démunis. Plus généralement, la menace que représentent Internet et les technologies numériques semble légitimer aux yeux des propriétaires certaines pratiques entraînant une moindre diffusion de la musique. En premier lieu, elles leur permettent de limiter les utilisations, notamment sur Internet, de leur patrimoine musical, comme en ont témoigné les difficultés rencontrées par les sites de vente en ligne. Ainsi, en 2003, le site OD2, lié à la FNAC, après « deux ans d'efforts », parvenait seulement à réunir les droits sur la moitié des catalogues⁴⁹. Cette situation a peut-être changé

⁴² A ce titre, certains commentaires d'artistes issus de pays pauvres regrettant le développement de la piraterie chez eux laissent songeurs, dans la mesure où ils placent la piraterie comme cause des difficultés économiques des artistes là où elle pourrait être interprétée aussi comme une conséquence de la pauvreté. La relation entre niveau de développement et droit d'auteur est en effet loin d'être évidente [Chung, 2001].

⁴³ Déclaration faite le 11 mai 2004 lors d'un colloque sur la Piraterie durant le 57^{ème} Festival de Cannes, dont il était le président du jury.

⁴⁴ Ces problèmes ont conduit l'UFC-Que Choisir à alerter les autorités de la concurrence et à déposer des plaintes contre des maisons de disques et des revendeurs.

⁴⁵ De toutes façons, « *il va falloir que les consommateurs s'y fassent* », d'après Hervé Rony, directeur général du SNEP, cité par *L'expansion* du 28 octobre 2003.

⁴⁶ A notre connaissance, à la seule exception de Farchy et Rochelandet, 2002.

⁴⁷ Tout en venant se substituer au droit d'auteur, ces dispositifs technologiques bénéficient eux-mêmes d'une protection légale. Aux Etats-Unis, la section du Digital Millennium Copyright Act de 1998 et en Europe le paragraphe (47) de la directive du 22 mai 2001 empêchent l'usage de technologies permettant de contourner ces dispositifs. Ils transposent ainsi le WIPO Copyright Treaty de 1996.

⁴⁸ Rien n'assure la possibilité de réaliser une copie privée et de voir la protection avoir une fin. Ainsi alors que l'œuvre sera tombée dans le domaine public, il ne sera toujours pas possible de copier autant que l'on veut les œuvres.

⁴⁹ D'après un dirigeant de la société intervenant dans l'émission *Système disques* diffusée sur France Inter le 10 mai 2003.

depuis le succès du iTunes de Apple, qui s'était vu accorder de forts rabais⁵⁰ à l'origine sans doute du succès de son lancement [Angevin, 2003]. En second lieu, les propriétaires militent et obtiennent un affermissement légal de leur situation sous la forme d'une extension de leurs droits⁵¹, au-delà du respect du *statu quo*, dans le temps, l'espace et la portée [Eagles, 2000, p.126]. Dans l'espace par une reconnaissance de plus en plus internationale des diverses conventions protégeant le droit d'auteur. Dans la portée par la mise en suspicion des limites apportées au droit d'auteur, comme l'exception pour copie privée⁵². Dans le temps enfin avec la durée toujours plus longue de la protection accordée aux œuvres de l'esprit [Farchy, 1999, p.218]. Toutes ces extensions de la propriété confortent les monopoles et restreignent ainsi la diffusion des œuvres. Renchérissant le prix auquel les œuvres peuvent être diffusées, elles risquent de creuser les inégalités en direction des plus démunis.

Ainsi tandis que les technologies numériques auraient pu permettre une diffusion accrue et plus égalitaire de la musique, c'est le contraire qui risque de se produire, du fait de stratégies des propriétaires d'œuvres visant uniquement à empêcher leur patrimoine de se dévaloriser, sans que semblent pris en compte les intérêts des utilisateurs de musique.

Conclusion

Sans les stratégies des institutions de la musique⁵³, la fracture existante concernant l'accès à la musique sous forme numérique pourrait se résorber suivant un rythme dépendant de la situation économique et sociale du pays. Les technologies numériques permettraient alors à plus ou moins long terme la diffusion de la musique vers tous, et non pas seulement vers la partie plus ou moins large de la population qui dispose des moyens économiques et culturels suffisants. La crainte exprimée de voir se dévaloriser le patrimoine musical conduit les ayant droits à réclamer une protection accrue qui résulte en une baisse de sa diffusion et une augmentation des inégalités d'accès. Il en résulte une situation dans laquelle seules certaines catégories de consommateurs ont accès à toutes les potentialités du numérique et d'Internet, à savoir les améliorations qualitatives des nouveaux supports et un élargissement des canaux de distribution et de diffusion.

Une telle situation est symptomatique de l'intérêt accordé aux offreurs de l'industrie musicale au détriment des consommateurs et utilisateurs, et ce, en dépit de l'affirmation de la recherche d'un équilibre entre des intérêts plus contradictoires que ne voudraient le laisser croire les ayant droits. En effet, dans le domaine culturel, les nouvelles technologies sont souvent source de difficultés pour les intermédiaires de l'ancien système de production mais provoquent une augmentation du bien-être social surtout quand elles favorisent une diffusion accrue des œuvres. A un moment où la diversité culturelle est brandie par de nombreux organismes nationaux, régionaux et internationaux, l'importance de la diffusion de cette diversité culturelle ne peut être reléguée ainsi au second plan des débats sur les industries culturelles.

Bibliographie

Alix Yves (2002), « Dépôts », *Écouter Voir*, n°125, mai 2002, p.37.

⁵⁰ Jusqu'à 40%. Les albums étaient disponibles pour 10 euros, les chansons pour 1 euro.

⁵¹ Autre signe du renforcement de leur position aux yeux de la loi, le fait que les verdicts des tribunaux leur sont plus favorables [Ramello, 2001].

⁵² Ainsi d'après la directive européenne du 22 mai 2001, accorder une exception pour droit à la copie privée n'est pas du tout obligatoire pour les pays-membres, [Alix, 2002, p.37].

⁵³ Nous avons essentiellement développé le rôle des *majors* mais il ne faut pas négliger celui de leurs syndicats ou des sociétés de gestion collective.

- Angevin David (2003), « Apple sans pépins », *Télérama*, n°2786, 4 juin 2003.
- Arthur W. Brian (1988), « Self-reinforcing mechanisms in economics » in Anderson Philip W. (éd.), Arrow Kenneth J. (éd.) et Pines David (éd.) (1988) *The economy as an evolving complex system*, Reading (Mass.), Addison-Wesley.
- Benhamou Françoise (2001), *L'économie de la culture*, 3ème éd., Paris, La Découverte.
- Burnett Robert (1996), *The global jukebox. The international music industry*, New York, Routledge.
- Chung Ha-Joon (2001), « Intellectual property rights and economic development – historical lessons and emerging issues », *Journal of Human Development*, vol.2, n°2.
- Eagles Ian (2000), « Reconciling intellectual property and competition policy in a digitised world », *Communications & Stratégies*, n°39, 3rd quarter 2000 p.126.
- Eurostat (2002), « Statistiques de la société de l'information. Données relatives aux pays candidats à l'adhésion. », *Statistiques en bref*, 17/2002.
- Eurostat (2003a), *Cinema, TV and radio in the EU. Statistics on audiovisual services. Data 1980-2002*.
- Eurostat (2003b), *Statistics on the information society in Europe. Data 1996-2002*.
- Eurostat (2003c), « Statistiques de la société de l'information. Utilisation des PC, d'Internet et du téléphone mobile dans l'Union Européenne. », *Statistiques en bref*, 15/2003.
- Farchy Joëlle (1999), *La fin de l'exception culturelle ?*, Paris, Editions du CNRS.
- Farchy Joëlle, Rochelandet Fabrice (2002), « La remise en cause du droit d'auteur sur Internet : de l'illusion technologique à l'émergence de barrières à l'entrée », *Revue d'économie industrielle*, n°99.
- IFPI (2003), *The recording industry commercial piracy report 2003*.
- IFPI (2004), *The recording industry commercial piracy report 2004*.
- INSEE (2001), *Equipements des ménages en biens durables*, Paris, INSEE Résultats, n°106.
- Liebowitz Stan J. (2004), « The elusive symbiosis : the impact of radio on the record industry », *Review of Economic Research on Copyright Issues*, Vol.1, pp.93-118.
- Magherini Laure, Mooij Ronald (1996), « Règles et mesures de lutte contre la piraterie en droit de reproduction mécanique », *Bulletin du Droit d'Auteur*, XXX, 4.
- Moreau François, Peltier Stéphanie (2004), « Cultural diversity in the movie industry : a cross-national study », *The Journal of Media Economics*, 17(2), pp.123-143.
- Pichevin Aymeric (1997), *Le disque à l'heure d'Internet*, Paris, L'Harmattan.
- Plant Arnold (1934), « The economic aspects of copyright in books », volume 1, *Economica* (new series).
- Ramello Giovanni B., Silva Francesco (2000), « Sound recording market : the ambiguous case of copyright and piracy », *Industrial and corporate change*, Vol.9, 3, pp.415-442.
- Ramello Giovanni B. (2001), « Napster et la musique en ligne. Le mythe du vase de Pandore se répèterait-il ? », *Réseaux*, n°110.
- Ranaivoson Heritiana (2004a), "La répression de la piraterie des biens culturels dans les pays en voie de développement", Colloque "la mondialisation contre le développement", 10-11 juin 2004, Université de Versailles - St Quentin en Yvelines, <http://www.c3ed.uvsq.fr/mondev/>.
- Ranaivoson Heritiana (2004b), *Concentration du patrimoine musical et diversité culturelle*, Actes du XIVème Congrès national des sciences de l'information et de la communication Université de Montpellier III 2-4 juin 2004.
- Samuelson Paul A. (1954), « The pure theory of public expenditures », *Review of Economics and Statistics*, n°36, pp. 387-389.
- SNEP (2000), *L'Economie du Disque 2000*, Paris, Snep-Musique Info Hebdo.