

L'audience planétaire

*Des effets de la mondialisation
sur la création musicale*

Alain Van Kerckhoven

Mensa Be

à Kyllian, 3 ans
dont les fantômes qu'il entendit dans un tango de Piazzola
m'inspirèrent cet essai ;

à Marcelle et à Erwan
qui lui permirent d'entendre ces fantômes,
et me donnent la liberté d'écrire.

Collection «Essais & Critiques»

L'audience planétaire

*Des effets de la mondialisation
sur la création musicale*

Alain Van Kerckhoven

Mensabe

© Alain Van Kerckhoven, 2002

La reproduction totale ou partielle de cet ouvrage, par quelque moyen que ce soit, est strictement interdite.

Édité électroniquement par Mensa Be A.S.B.L. dans sa collection «Essais & Critiques» dirigée par Peter Kravanja.

Mensa Be A.S.B.L. constitue, en Belgique, la branche officielle de Mensa International Ltd. Mensa be et Mensa International ne possèdent ni n'expriment aucune opinion politique ou religieuse. Les idées et opinions émises dans cet essai n'engagent que son auteur. Mensa Be ne peut, en outre, être tenue pour responsable d'éventuelles erreurs ou omissions.

1. Introduction

La musique est parfois évoquée en tant que langage universel, réunissant les hommes par delà les frontières linguistiques et géopolitiques. D'une façon moins généreuse, il est généralement convenu qu'elle possède un champ d'application plus étendu que les langages verbaux plus strictement porteurs de sens. Il aurait semblé conséquent que les acteurs de la création musicale accueillent le phénomène de mondialisation comme un facteur épanouissant, sinon consubstantiel.

Nous constatons pourtant le contraire et, à l'inverse de ce qu'une analyse superficielle conduirait à penser, les réticences et hostilités observées ne sont ni de simples manifestations de conservatisme, ni le signe de quelque appréhension irraisonnée devant un glissement aux conséquences inquiétantes.

Les changements induits par la mondialisation altèrent profondément maisons d'édition et maisons de disques mais aussi le métier de composer et l'art d'écouter, de telle sorte que c'est l'ensemble que la chaîne musicale qui se trouve impliquée dans un processus de mutation qui la touche d'une façon fondamentale. Il ne s'agit pas d'une évolution mais bien d'une révolution.

L'objet de cet essai est d'examiner les mécanismes principaux de ce processus, d'en déterminer les influences qu'ils exercent sur la création musicale et de spéculer sur les équilibres qui se dégageront à moyen terme.

2. Musique

Je ne sais pas ce qu'est la musique.

La définir comme un loisir serait aussi saugrenu que de définir de la sorte les conflits ou la politique. Y voir une organisation sonore reviendrait à réduire l'homme à un amas de molécules. L'assimiler à un mode de communication, au contraire de cerner le phénomène, estomperait plus encore le sens du mot 'communication'. Toute définition sonne comme un aveu d'impuissance.

De fait, la musique peut mener des soldats à la boucherie, des citoyens à la révolution, des adolescents à devenir adultes, des hommes et des femmes à aimer. Elle peut souder une communauté, justifier les cathédrales, participer à l'identité d'individus et de groupes, servant de vecteur à des émotions inconnues de l'existence extramusical. Rien d'autre que la musique ne fait danser, rien d'autre que la musique ne donne cette ivresse particulière commune à la transe et à la méditation, à l'euphorie et à la nostalgie, rien d'autre que la musique n'échappe aussi résolument à toute tentative de description analytique¹.

La musique n'existe en outre que par le concours structuré de plusieurs éléments. Il faut qu'elle soit écrite (au sens large du terme), éditée, jouée et produite. Ces quatre étapes peuvent bien sûr adopter de nombreuses formes² et se superposer mais le schéma est ainsi. Or, ces quatre étapes sont sensibles à des facteurs financiers, technologiques et politiques.

¹ *«Music retains dignity, increases self-confidence, improves learning ability, brings divided societies together and brings enlightenment. In all of these music is more successful and far less destructive than any religion so far expounded. The idea of a musical war is unimaginable, whereas religious war is quite the commonest plague that humans have invented for themselves.»* [Mundy, p. 7 - 2.13]

² L'écriture peut se faire sous forme de partition, mais aussi d'un fichier sonore (fusionnant ainsi les aspects d'écriture et de représentation) ; l'édition peut se faire par le compositeur lui-même ou par un tiers, sous forme graphique ou sonore ; la production est le cadre d'expression de l'oeuvre, il peut consister par exemple en un concert ou en une distribution planétaire de supports matériels ou non (CD, DVD, mp3...).

La musique est-elle donc une industrie? Au vu du chiffre d'affaire drainé par ce marché, il faut bien reconnaître que cette définition englobe des acteurs très en prise avec le phénomène de mondialisation : éditeurs, producteurs et artistes sont de fait indissociables de la création musicale et touchés par les effets de la mondialisation. Réduire la musique à une industrie est sans nul doute une injustice mais c'est par cette facette que nous appréhenderons au mieux les effets des mutations qu'elle traverse.

Le choix de cette perspective permettra en outre de mettre en lumière les mécanismes par lesquels l'industrialisation de la musique a pris une telle importance. La musique est désormais un marché très important, ouvert à la spéculation et aux stratégies visant à maximaliser les retours sur investissements. Nous le verrons plus loin, l'application de ces stratégies a une incidence sur toute la chaîne musicale, de la composition à l'écoute, incidence qui conditionne intimement la nature de la musique.

3. Mondialisation

La mondialisation n'est pas une option, c'est un fait.

La volonté de mondialisation est apparue avec le commerce. Étendre son terrain d'influence est le procédé le plus évident pour qui veut augmenter sa clientèle. La libre circulation des biens, des services et des personnes est une idée toute naturelle et vouloir abolir les obstacles technologiques ou politiques la restreignant l'est tout autant. Les grandes conquêtes maritimes avaient des visées commerciales et les empires coloniaux qui en résultèrent se sont souvent développés de pair avec de puissantes compagnies, de telle sorte qu'économie et politique se trouvaient là encore étroitement mêlées.

«Nous autres civilisations, nous savons désormais que nous sommes mortelles» a pu écrire Valéry. L'on sait aussi, depuis la chute des grands empires antiques, que la communication est un facteur de stabilité crucial. Comment passer commande d'un produit lorsque ses caractéristiques, sa disponibilité ou son prix ne peuvent être connus qu'après un délai périssant cette demande? L'observance des règles de l'empire ne peut s'asseoir durablement que si ce dernier peut garder un contrôle efficient. La finesse des négociations (et donc la satisfaction des parties en présence) nécessite de nombreux échanges. Le développement d'une civilisation ne peut se faire sans amélioration de la vitesse et de l'efficience de ses modes de communication.

Si les moyens de communication ont constamment évolué et ont favorisé l'émergence et le maintien de compagnies multinationales, c'est véritablement l'ordinateur et Internet qui ont permis à la mondialisation de n'être plus le terrain réservé des multinationales sur le plan économique et des organismes tels que l'ONU, l'OTAN le F.M.I. ou encore l'UNESCO sur le plan politique.

Disposer d'une influence planétaire devenait qualitativement possible aux petites structures politiques ou économiques, voire aux individus.

L'élargissement de la sphère d'influence des petits groupes et des individus changea aussi les rapports que ces derniers entretenaient avec les structures multinationales. Des mouvements anti- ou alter-mondialistes

peuvent désormais réaliser des actions qui influent directement sur des assemblées politiques planétaires (Sommet de Davos et de New York, ONU, Banque Mondiale...).

La notion de territorialité perd de sa substance au fur et à mesure que le centre de gravité de l'axe individu - groupement international se déplace. Cette notion est remplacée peu à peu dans sa fonction par celle de contrôle. Qui a le contrôle gagne. Économiquement, les groupes bancaires fusionnent à tours de bras ; politiquement, les nations se voient supplantées par des structures plus locales ou plus globales qui les dépouillent de leurs responsabilités et de leurs compétences ; les groupes se développent de façon distribuée, par échanges d'informations véhiculées, hachées et codées par des sous-protocoles d'Internet.

Autre acteur dépossédé : l'intermédiaire dont l'existence de beaucoup ne se justifiait directement ou indirectement (adaptation linguistique ou plus généralement culturelle) que par la notion de distance ou de territorialité. L'acheteur peut désormais trouver sa marchandise partout sur la planète, l'artiste peut proposer ses créations à son public sans aide extérieure, le groupe d'opinion peut développer sa propre tribune sans ressource dispendieuse. La distribution de tout bien aisément reproductible pourra, à terme, se passer d'intermédiaire.

En ce sens, la mondialisation peut offrir un cadre de développement sans aucun équivalent à la démocratie. Chaque individu connecté peut théoriquement s'adresser à une communauté de millions d'interlocuteurs.

4. Crise de confiance

Cette mise en avant des individus et des petits groupes, cette profusion de moyens d'expression, cette richesse médiatique semblent sommes toutes idylliques. Certes, elles ne sont réservées qu'à une élite économique de la planète... mais n'est-ce pas aussi le cas de tout objet culturel? Et puis, nul doute que cette élite va s'élargir et que ces sources de démocratie vont se populariser.

Pareil enthousiasme se doit d'être tempéré. Si la démocratisation de cet accès à la communication ne fait guère de doute, la démocratisation de la compréhension technologique est, elle, nettement plus hypothétique. Comment savoir dans quelle mesure mon paiement est réellement sécurisé? Comment estimer la probabilité que mes messages soient lus par de tierces personnes? Comment savoir si les sites référencés par tel engin de recherche sont pertinents ou, du moins, le fruit d'un tri pseudo-aléatoire et non de tractations occultes? Comment savoir si les sommes que je perçois comme royalties résultent d'un juste décompte des utilisations de mes œuvres?

Cette perte de contrôle procure un sentiment d'angoisse renforcé par la volonté affirmée de contrôle évoquée plus haut chez les grosses machines multinationales. Intel, Microsoft, les gouvernements américains et britanniques, plusieurs régies publicitaires sur Internet ont — pour n'en citer que quelques uns — été convaincus de manœuvres (maladresses ou stratégies conscientes) destinées à tracer les individus à leur insu.

Plus que jamais, la confiance acquiert une valeur stratégique. Plus que jamais, les éléments sur lesquels elle repose sont réévalués, au risque de mettre à jour des montages destinés à l'abuser³. Ces moyens d'évaluation et de contrôle nécessitent des connaissances étendues et techniques

³ À ce titre, les affaires du courtier en énergies Enron, de Worldcom ou même des belges Leernaut et Hauspie illustrent parfaitement la difficulté des instances régulatrices (et a fortiori des petits investisseurs) à connaître, fut-ce approximativement, l'état d'une grosse compagnie qui aurait choisi — car il s'agit bel et bien désormais d'un choix — une gestion opaque. Si Enron, l'une des entreprises les plus modernes du monde, à la gestion certifiée par les audits d'Arthur Andersen et louée par les plus prestigieux analystes financiers (Goldman Sachs...), a pu duper tout le monde, en qui diable pourrait-on bien avoir confiance?

qui impliquent une délégation. Des organismes se constituent ainsi pour vendre de la mise en confiance : cabinets d'audit, organismes de certification, bureaux d'experts. Bien sûr, ces derniers demandent aussi à être évalués, de telle sorte que, *in fine*, le problème de la confiance reste entier. L'économiste Kenneth Arrow n'est pas loin de Kant (qui distinguait les choses ayant un prix de celles ayant une dignité) en affirmant que beaucoup de choses indispensables ne peuvent avoir de prix, telle la confiance.

Parallèlement à une évolution vers une démocratie plus directe et moins conditionnée par des contingences locales, c'est donc véritablement à l'émergence d'une cryptocratie que l'on assiste, cryptocratie mise à jour tant par le déploiement de techniques occultes de surveillance que par les scandales boursiers évoqués plus haut, et dont la conséquence directe est une crise de confiance planétaire qui dépasse les seuls domaines de la technologie et de la finance.

Mais l'impossibilité d'exercer un contrôle sans délégation de confiance n'est pas le seul obstacle qui contrarie la montée du pouvoir individuel. L'ajustement social est en fait toujours en deçà des possibilités techniques. Une technologie n'est réellement adoptée qu'à partir du moment où les gains que l'on peut en attendre apparaissent clairement et que son utilisation est suffisamment confortable⁴. L'individu et les petites structures subissent un effet retard qu'elles continuent de payer par un asservissement certain.

La crise de confiance qui se développe ne repose pas uniquement sur l'impossibilité avérée d'atteindre un niveau de contrôle satisfaisant. Elle se nourrit aussi des stratégies déployées par les grosses firmes. Si ces dernières ont vite intégré les mécanismes de communication rapide, elles n'en restaient pas moins tributaires de plus petites structures, voire d'individus (le client final par exemple). De nombreux outils 'mondialistes' se sont donc greffés comme des rouages supplémentaires dans les mécanismes de la production, du marketing et de la vente, se superposant aux anciens outils, toujours fonctionnels. Ainsi, par exemple, les rachats, regroupement et alliances déforcent sensiblement les clauses

⁴ Par exemple, il n'existe aucun obstacle technologique pour qu'Internet supplante le support-papier dans la presse écrite. Cependant, cette dernière ne semble guère menacée à très court terme..

de non-communication des données privées. La véritable transition n'a en fait pas encore eu lieu. Elle se prépare.

Par ailleurs, si le gain en pouvoir des individus et petites associations d'individus ne va pas sans effets pervers, les grosses structures doivent désormais s'assurer une position dominante, non plus dans un territoire déterminé (même si cette étape s'avère le plus souvent nécessaire) mais sur la planète. L'inflation des bulles spéculatives révèle comme nous l'avons vu les limites des capacités de contrôle des organes régulateurs.

Il ne suffit plus pour une entreprise d'annoncer l'ouverture de nouveaux marchés importants, la maîtrise d'une technologie porteuse, des accords stratégiques ni même de publier des comptes de résultats mirifiques. Les investisseurs se demandent désormais si tout cela est bien réel, si tout cela n'est pas un simulacre... et s'aperçoivent qu'ils n'ont guère d'outil absolu pour décider de leur stratégie d'investissement. En outre, les modifications technologiques et géopolitiques des deux dernières décennies sont telles que parier sur le long terme s'avère trop audacieux pour de nombreux investisseurs qui n'ont d'autre choix que de se tourner vers une spéculation à très court terme, choix encouragé par l'émergence de nouveaux outils d'analyse et de gestion du marché.

Les stratégies déployées pour s'assurer une position dominante incluent au premier plan des alliances avec de nouveaux acteurs dont l'apparition fut elle aussi rendue possible par l'émergence de nouvelles technologies et par la dérégulation du marché des télécommunications. Ces acteurs ne disposent généralement que d'un crédit de confiance reposant sur leur *cash-flow* mais de peu de compétences intrinsèques et, bien évidemment, d'aucune expérience. Ainsi, les principales maisons de disques se sont désormais alliées avec des *Music on Demand Service Providers* afin d'augmenter, en associant contenant et contenu, leur mainmise sur l'entièreté de la chaîne, fut-ce au détriment des distributeurs et détaillants dont l'avenir se fragilise irrémédiablement.

Les relations avec les éditeurs ne sont guère meilleures. Les préceptes légaux du droit d'auteur que ces derniers avaient réussi à ériger au fil des dernières décennies furent maintes fois ignorés (parfois même en toute bonne foi). Les préoccupations technologiques et commerciales

aveuglèrent littéralement les *majors*⁵ au point de leur faire oublier que l'artiste et, plus généralement les ayants droit, sont la source première de leurs profits... et que cette source entend bien continuer de participer aux plus-values de cette industrie.

L'industrie du disque se trouve désormais aux mains de géants financiers capables de travestir leur état de santé et dont les seuls compétences avérées sont de pouvoir mobiliser des ressources technologiques et financières importantes. Ces géants auront-ils d'autre choix que de formater leur production musicale selon des dimensions financières et technologiques? Quelle autre mesure auront-ils que le retour sur investissement pour estimer la dimension esthétique? En quoi la quête du beau se distinguera-t-elle de celle du profit?

Nous touchons ici à la définition même de la culture, et sans doute à quelque chose de plus intime encore : ce que l'on a pu désigner sous le terme miraculeux de 'libre-arbitre'. L'industrie publicitaire n'existerait pas si l'on pouvait considérer le public comme une ressource externe et autodéterminée. Une question centrale est : Pourquoi aimons-nous tel morceau? Nul doute que les stratégies marketing des *majors* ont un poids de plus en plus grand dans la réponse complexe à cette question cruciale⁶.

⁵ Grosses sociétés d'édition et de production musicales. Les cinq principales se sont regroupées dans la profession sous le sobriquet de *Big Five* : UMG (Universal Music Group), Sony Music, EMI (originellement *Electric and Musical Industries*), BMG (Bertelsmann Music Group) et Warner Music ; représentent à elles seules plus de 90% de l'industrie planétaire du disque en termes de chiffre d'affaire et 80% en termes de nombre de titres gérés. Les *Big Five* sont fédérées par la RIAA (Recording Industry Association of America).

⁶ La façon dont l'établissement des meilleures ventes d'albums (conditionnant dans de nombreuses radios la fréquence des passages) s'est longtemps fait est ici exemplative. Comme il n'était pas possible de demander à chaque disquaire de décompter au jour le jour chaque vente, l'on décomptait les arrivages entrants. Plus le disquaire acceptait d'exemplaires d'un album, plus celui-ci était donc diffusé par les radios. Comme le résume Wilfred Dolfsma : «*Financial means and industry contracts are used by music publishers and record companies to attract attention to new releases and create demand.*»

5. Volatilité

La popularisation d'Internet et des nouveaux formats a stimulé le besoin de vitesse dans la diffusion culturelle. La musique, par la pluralité des supports acceptant de la véhiculer, fut et reste un terrain d'expérimentation privilégié pour l'intégration de nouvelles technologies, tant pour sa diffusion que pour sa conception. Parallèlement, nous l'avons vu plus haut, l'industrie musicale est bouleversée par les nouvelles régulations qui s'imposent à ses mécanismes de distribution et de commercialisation. La musique compte donc parmi les 'marchandises' qui subissent avec le plus de violence le phénomène de la mondialisation.

Si la multiplicité des supports a rendu l'oeuvre volage, l'émergence des accès à haut débit (xDSL, câble...) simultanément à l'apparition de lecteurs de fichiers mp3 portables et de grande capacité fut le point de départ d'une révolution qui disloque irréversiblement le couple oeuvre-support⁷. Cette dislocation ouvre la porte à un piratage décentralisé à grande échelle. Construites en grande partie sur des supports législatifs nationaux, les dispositions légales en matière de copyright rencontrent de grandes difficultés d'application : comment poursuivre plusieurs millions de petits pirates disséminés et individuellement responsables de brouillilles?

Après moins d'un an d'existence, porté par une croissance mirobolante, Napster obligea l'industrie du disque à revoir en profondeur son modèle économique. En septembre 1998, alors que les *Big Five*, les cinq principales *majors*, se préoccupaient de consolider leurs positions par des jeux classiques d'acquisitions et de fusions, un jeune étudiant, Shawn Fanning, proposait sous le nom de Napster un modèle efficace et populaire de diffusion de la musique sur Internet. Efficace et populaire,

⁷ Un discours apparaît parfois ici signalant que la photographie n'a pas sonné le glas de la peinture, ni la télévision de la radio. Et d'en déduire que les fichiers musicaux ne constituent pas une menace (à peine une concurrence) pour l'industrie du disque. Gardons toutefois à l'esprit que, pour reprendre les qualificatifs de McLuhan, peinture et livres sont des médias plus chauds que le disque. Ils ont en outre un âge beaucoup plus respectable (que les disques sous leur forme actuelle : CD-x) : un livre dégage plus de 'prégnance' qu'un CD. On ne voit en revanche guère ce qui s'opposerait à la marginalisation du disque.

mais illégal et frontalement opposé aux intérêts de l'industrie existante. La contre-attaque des *majors* se fera sur un plan légal, mais aussi sur un plan stratégique⁸.

Un autre front de lutte de l'industrie du disque apparaît donc naturellement dans les techniques visant à contrer le piratage⁹. Pour ce qui est de la duplication non autorisée des disques, les technologies adoptées ont des inconvénients majeurs¹⁰ qui pénalisent l'utilisateur. En outre, les différents acteurs concernés par le piratage ne le sont pas au même niveau ni ne partagent les mêmes contraintes industrielles. Les tentatives d'établissements de standards antipiratage réellement applicables sur une très large échelle furent toutes, à l'heure actuelle, vouées à l'échec. Ces échecs tant technologiques que stratégiques démontrent l'inadéquation des modèles traditionnels et la difficulté d'élaborer un nouveau *business model* de l'industrie discographique.

⁸ C'est que Napster compte alors, en octobre 2000, près de 40 millions d'utilisateurs. La difficulté de positionnement des *majors* apparaît de façon emblématique avec Bertelsmann. Alors que sa filiale BMG poursuit Napster en justice depuis décembre 1999, Bertelsmann investit 50 millions d'euros dans Napster avec lequel il signe un accord de partenariat concernant le lancement d'un service par abonnement... qui n'est par ailleurs aucunement défini! À cette annonce, les utilisateurs sentant venir la fin du service se ruent sur Napster et le seul mois de janvier 2001 verra le téléchargement de près de 3 milliards de fichiers! Les capitaines d'industrie naviguent en plein brouillard, avec pour seule certitude qu'il est nécessaire d'avancer. En juillet 2002, Bertelsmann a investi un total de 84 millions de dollars et est devenu propriétaire d'un Napster inactif depuis plus d'un an, technologiquement dépassé et ayant perdu l'intégralité son assise d'utilisateurs. Reste le nom, désormais mythique.

⁹ Piratage qui peut être vu comme une forme particulièrement réussie de mondialisation, donnant en cela raison aux alter-mondialistes prétendant lutter non contre la mondialisation mais contre le modèle néo-libéral de celle-ci.

¹⁰ Une technique est le placement de données en des endroits inhabituels du support ou la création volontaire de 'drop-outs' entre deux pistes audio. Il est dès lors impossible de lire ces CD sur des lecteurs combinés DVD-CD ni sur des lecteurs de CD anciens, ce qui est pour le moins gênant. Le dernier CD de Céline Dion (avril 2002) met ainsi en garde contre d'éventuels dommages techniques en cas de tentative de lecture sur un ordinateur... ce qui est d'autant plus surréaliste que l'industrie avait lancé peu de temps auparavant un format 'enhanced CD' contenant des données non sonores lisibles seulement sur ordinateur!

Mais l'avenir n'est-il pas tout simplement ailleurs, en ligne? Tandis que BMG avalait Napster de façon rocambolesque, Universal s'offrait mp3.com... sans trop savoir, lui non plus, qu'en faire, l'important étant probablement de retrouver une certaine souveraineté... Nous y reviendrons plus tard. De fait, là aussi, l'industrie ne semble pas trouver une bonne adéquation entre ses modèles et l'attente du public. Tout d'abord, une faible partie des catalogues est actuellement rendue disponible. Au vu des échecs successifs et des révolutions de palais que connut ce petit monde, il est probable que les *majors* deviennent méfiantes quant à leur propre capacité à cerner les limites de leurs dispositifs anticopies, par ailleurs non standards.

Enfin, la diversité des modes de tarifications montre d'une façon flagrante les errances des maisons de disques à la recherche d'un bon *business model*. Nous avons ici en effet droit à tout : du lecteur logiciel affichant de la publicité, à l'utilisateur pouvant écouter la musique tant qu'il s'acquitte d'un abonnement forfaitaire (ses fichiers deviennent inutilisables dès qu'il ne paye plus!)¹¹. Quant aux tarifs, ceux-ci ne semblent pas tenir compte de la main d'oeuvre demandée à l'utilisateur (téléchargement, gravure du CD, impression de la pochette...), ni des économies réalisées par la maison de disques (plus d'intermédiaires, d'immobilisations financières, de stockage, de manutention...).

Il est bien sûr difficile de trouver une alternative convaincante aux modes d'échanges illégaux. On ne voit en effet pas pourquoi les échanges des fichiers pirates par le biais de protocoles P2P (*peer-to-peer*) diminueraient en nombre. Le format mp3 est universel, bénéficie d'une reconnaissance unanime et d'une facilité de lecture sur la plupart des plates-formes. Une solution à l'étude est de le remplacer par un format plus contrôlable¹² et bénéficiant d'avantages tels que les utilisateurs actuels du mp3 seraient prêts à payer d'une façon ou d'une autre pour l'utiliser. Sans doute est-ce là une meilleure approche, mais concurrencer la gratuité n'est pas chose aisée.

¹¹ Ce modèle fit long feu.

¹² C'est-à-dire protégé contre la copie (mais nous savons que ce type de protection est généralement très vite contourné) ou seul à même d'être lu par des appareils domestiques (ce qui suppose un standard ralliant les maisons de disques, mais aussi l'industrie audiovisuelle).

Et en tout état de cause, il y a manifestement là un glissement dangereux : les technologies de l'information ne favorisent plus l'accessibilité de l'information mais au contraire la protection de son accès. Après avoir financé les autoroutes, l'on investit désormais dans des barrières à péages.

L'apparition de plates-formes indépendantes¹³ utilisant, selon des accords de licence, les catalogues de *majors* sur base de modèles financiers et technologiques propres apporte peut-être une lumière intéressante. Les *majors* ont été guidées par l'espoir de dominer à la fois le contenu et le contenant afin de s'assurer une hégémonie confortable. Les échecs consécutifs ont quelque peu tempéré cette ivresse. Si, en plus, un *business model* viable se dégage sur base d'un partenariat impliquant l'une de ces plates-formes indépendantes, l'idée appétissante de dominer à la fois le contenant et le contenu sera probablement remise.

¹³ Listen.com, OD2, eMusic...

6. Basculements

Si les *majors* en viendront probablement à se demander si elles ne peuvent pas se passer des créateurs, les créateurs se sont dès les années 90 demandés s'ils ne pouvaient pas se passer des éditeurs et producteurs. Les déconfitures les plus célèbres¹⁴ en ce domaine n'en invalident nullement l'idée.

La technologie permet depuis des années à l'artiste de distribuer ses œuvres aux membres de communautés. Des niches ont ainsi émergé dont la plus emblématique est probablement le site mp3.com, à la fois disquaire et méta-station de radio. À l'instar des grosses compagnies discographiques, mp3.com s'est développé sur une technologie précise et a ouvert un marché reposant sur des règles qu'il ne maîtrisait pas. De nombreuses contraventions à la législation du droit d'auteur furent mises à jour et mp3.com dut s'adapter au détriment d'une grande part de son attractivité¹⁵. Il n'en reste pas moins que les différences que l'on observe dans les législations locales ne peuvent trouver facilement un terrain d'application dans une machine planétaire. Le concept *Think globally, act locally* a du mal à s'appliquer au-delà de sa virgule centrale. Le modèle mp3.com fit, *mutatis mutandis*, des émules toujours présents : CDNow, Vitaminic...

Certes, l'un des mérites du site mp3.com fut de mettre l'accent sur ces divergences et d'encourager plusieurs territoires à adapter leur arsenal législatif aux nouvelles réalités. À cet égard, les sociétés d'auteurs devraient jouer un rôle prépondérant. Créées par des communautés de créateurs pour défendre leurs intérêts puis pour assurer la complexe perception et redistribution des droits, elles sont sans doute les plus à

¹⁴ Le premier exemple se produisit dans l'industrie du livre : Stephen King lança sur son site <www.stephenking.com> une publication originale de son dernier roman (*The Plant*) par épisodes de 5.000 mots vendus 1 dollar. L'expérience fit long feu et la nouvelle fut suspendue après quelques épisodes, bien loin de la barre critique escomptée par l'auteur. Depuis, certains musiciens, avec des fortunes diverses, proposent leurs musiques à la vente sur Internet : David Bowie, Herbie Hancock, Madonna (en *streaming*)...

¹⁵ En 2002, le montant annuel des téléchargements payants est inférieur à 10 millions de dollars, soit un cinq millièmes du montant estimé des téléchargements pirates en *peer-to-peer*.

même de développer un cadre sûr et légitime dans les limites duquel les services de la nouvelle industrie musicale pourraient se développer.

Quant aux échanges *peer-to-peer* de fichiers mp3, le rachat de la technologie Napster par BMG fut suivi d'une longue période de silence, laquelle favorisa l'émergence de solutions alternatives¹⁶ qui, à l'heure actuelle, génèrent un trafic toujours en augmentation. L'industrie musicale a, ici encore, bien du mal à trouver une réaction adéquate. Il ne faudrait toutefois pas en déduire qu'elle soit seule à s'en préoccuper. En effet, si, dans un premier temps, de nombreux auteurs ont été séduits par l'audience planétaire qu'Internet leur conférait, ils ont rapidement expérimenté que non seulement aucun mécanisme ne leur assurait en retour le revenu légitime auquel ils sont en droit d'aspirer, mais qu'en outre, cette diffusion parallèle concurrençait très sensiblement les ventes de disques et diminuait donc *in fine* leurs rétributions¹⁷.

Un autre effet commence à être visible : celui de la collection, c'est-à-dire du désir d'empiler des objets recherchés, jusqu'à ce que ce désir d'acquisition se superpose puis, supplante le désir premier de la consommation. Des ordinateurs personnels tournent désormais toute la nuit dans le but de collecter un nombre impressionnant de fichiers dont bien peu seront, en fin de compte, écoutés. Ainsi que l'écrit Jacques Attali, «*on stocke ce que l'on voudrait trouver le temps d'entendre, ce que l'on voudrait se souvenir d'avoir entendu*¹⁸.»

¹⁶ Ainsi, Gnutella contourne le talon d'Achille juridique qui mit fin au règne de Napster en tant qu'outil de piratage : ce protocole se passe d'une base de données et de serveur central répertoriant les fichiers disponibles. D'autres outils, radicalement différents, apparurent aussi, comme par exemple StreamRipper permettant de pirater très simplement le contenu de radios diffusant leurs programmes en *streaming*. Ces solutions se caractérisent en outre par un caractère *open source* offrant à chacun la possibilité de contrôler et d'en compiler le code, garantissant ainsi la prolifération du logiciel et l'inanité des poursuites. La seule action efficace (et dont la légalité est actuellement débattue) entreprise par les *majors* contre Gnutella consiste, de façon plus ou moins occulte, à noyer les fichiers pirates exploitables dans un flot de fichiers parasites et illisibles.

¹⁷ À telle enseigne que les premiers à monter avec force au créneau ne furent pas des éditeurs ou des maisons de disques, mais des compositeurs-interprètes : les membres du groupe rock Metallica et le rappeur Docteur Dre.

¹⁸ Attali, p. 220

Les techniques d'enregistrement apparues il y a un peu plus d'un siècle avaient donné la possibilité de virtualiser la représentation et avaient transformé la musique en une industrie de masse. La capacité technique donnée désormais à un grand nombre d'acquérir gratuitement et simplement des morceaux de musique virtualisée à son tour le support. L'absence de réaction adéquate pourrait bien signifier, pour le moins, la fin de l'âge d'or pour l'industrie musicale.

Indépendamment de l'industrie, nous avons évoqué que ceci pose aussi un problème majeur à l'artiste. Celui-ci doit bien vivre et, si possible, atteindre un niveau de revenus lui offrant la possibilité matérielle de créer aussi librement que possible. Sinon, la tentation de composer en fonction des attentes du public sera irrésistible, puisque de la satisfaction de ce dernier découleront des rentrées financières directement proportionnelles. Tel est sans doute le mécanisme à l'origine du succès de la vague *Easy listening*. Parallèlement, une musique nécessitant l'effort de sympathie décrit par Guillaume Apollinaire verra accru son besoin de reconnaissance par des organismes mécènes ou subsidiant.

Par ailleurs, si des groupes comme Metallica ont toute légitimité de se sentir lésés, certains musiciens considèrent ce piratage comme un prix relativement faible à payer pour une promotion et une diffusion ne nécessitant que peu d'efforts. Il s'agissait à l'origine de musiciens en quête de notoriété ne constituant qu'une frange très limitée des téléchargements pirates. Néanmoins, les adeptes de la gratuité dépassent maintenant ce calcul opportuniste et un peu naïf. De plus en plus rêvent d'une économie musicale libre, où chacun choisirait de payer (ou non) aux ayants droit une somme libre. Cette vision est, elle, déjà moins naïve puisqu'elle s'inspire directement de mécanismes économiques déjà observés dans l'industrie du logiciel (*sharewares*, *freewares*, projets de partage de temps de calcul, GNU...).

7. Droits

Parler de droits en matière musicale se résume généralement à évoquer les droits d'auteur ou les droits voisins, c'est-à-dire des mécanismes visant à offrir aux créateurs une juste rémunération de l'utilisation de leur production artistique. Il convient de noter ici que, à l'instar de l'industrie musicale¹⁹, le droit d'auteur est très jeune puisque ses premières applications datent du début du XXe siècle et qu'il reste en évolution constante.

Les lacunes du droit international et les disparités des droits locaux en cette matière restent d'ailleurs nombreuses et préjudiciables aux artistes dans un contexte de mondialisation. En conséquence directe, l'attirail législatif tend à se rationaliser afin d'offrir un cadre plus cohérent sur le moyen terme. Ce processus n'est certes pas optimal et de nombreuses luttes d'influence s'opèrent mais il est permis de penser que le terrain du droit d'auteur sortira consolidé des mutations qu'il traverse²⁰.

Les droits d'auteurs et droits voisins ne sont toutefois pas les seuls droits attachés à la musique. Il est même des droits plus fondamentaux que les pays (post-)industrialisés tendent à oublier : le droit à la liberté d'expression, le droit à l'éducation, le droit de revendiquer (ou simplement pratiquer) une culture. Nombreux sont les cas où le pouvoir a voulu imposer ou asseoir son autorité sur la censure — législative ou sanglante — de la musique²¹.

Dans un jugement de 1988, la Cour Européenne des Droits de l'Homme définit très largement le concept de liberté d'expression artistique : «*Those who create, perform, distribute or exhibit works of art contribute to the*

¹⁹ Même si des ancêtres peuvent être cités, l'industrie en tant que telle n'est née que suite à la présentation du phonographe à l'Exposition Universelle de Paris en 1889.

²⁰ Toutefois, si l'essence première du droit d'auteur était de donner une juste rétribution aux auteurs, il faut constater que la part des droits étant réellement payés aux auteurs diminue comme peau de chagrin : éditeurs, sous-éditeurs, états et sociétés d'auteurs prélevant leur dîme.

²¹ L'Afghanistan, l'Algérie, l'Argentine, la Chine, le Chili, la Corée du Nord, le Soudan ou encore l'ex-Yougoslavie ont vu leurs histoires récentes éclaboussées de drames où les droits de l'homme de musiciens ont été bafoués en raison même de leur état de musicien.

exchange of ideas and opinions which is essential for a democratic society. Hence the obligation on the State not to encroach unduly on their freedom of expression.»

Ces droits fondamentaux ne vont pas toujours de pair avec les droits financiers. Si dans la plupart des cas l'auteur et le détenteur des droits commerciaux ont un intérêt conjoint à la promotion et au succès de l'oeuvre, ce dernier a aussi toute facilité de restreindre la diffusion de l'oeuvre, de la censurer. Dans certains contextes, les décisions politiques priment sur les décisions économiques et l'on sait que, même dans les démocraties les plus ouvertes, des chansons sont souvent retirées des listes de lecture (*play-lists*) des radios lorsqu'elles semblent se trouver en porte-à-faux avec une actualité délicate.

L'éducation aussi peut servir de discriminant. Est-il légitime ou non de photocopier une partition? Une réponse positive ne peut être justifiée que dans un horizon très proche et une perspective un peu plus élevée en laissera apparaître les failles. Toujours est-il qu'il y a concurrence d'intérêt entre le droit d'auteur et le droit à l'éducation. Un exemple inversé peut exister dans le chef d'un producteur radio. Programmer du Mozart ne lui coûtera aucun droit d'auteur tandis que choisir de diffuser un compositeur contemporain (moins connu, par la force des choses) coûtera nettement plus cher. Combien ont donc le courage de programmer de la musique contemporaine?

Bien d'autres mécanismes antagonistes à la libre expression des droits des musiciens pourraient encore être évoqués. Ils ne sont pas nécessairement nuisibles dans une plus large perspective, mais les équilibres qu'ils dégagent ne resteront assurément pas insensibles aux effets de la mondialisation. Instaurer un système global suffisamment souple pour pouvoir s'adapter aux multiples contextes nécessiterait l'intégration de trop nombreuses variables. Les processus de négociations déterminant les points d'équilibre resteront donc d'application, mais il est à craindre que l'évolution du poids des différents négociateurs réduisent certaines de ces tractations à la portion congrue ("Si vous voulez jouer avec nous, ce sera selon nos règles!").

8. Brassages

Si les œuvres s'affranchissent des supports et si leurs utilisations transcendent les zones d'influences des sociétés d'auteurs, les hommes aussi, voyagent de plus en plus. Mais si la notion de voyage évoque le tourisme, ce sont les flux d'immigration, massifs ou distribués, qui ont à coup sûr une influence sur la musique et sont une conséquence indirecte de la mondialisation.

Les sociétés industrialisées deviennent multiculturelles non seulement par l'étendue des brassages médiatiques, mais aussi par la présence d'allochtones porteurs d'une culture souvent bien différente de celle véhiculée par les médias locaux ou internationaux. L'apport musical consiste en airs populaires joués en famille ou entre amis, voire chantonnés, en quelques supports (disques, cassettes) qui ont survécu à l'exode. Parfois, lorsque la communauté dépasse une taille critique, quelques commerces peuvent importer certains médias, et une ou plusieurs radios locales peuvent apparaître et une réelle influence se développe sur le milieu d'adoption.

L'intégration de ces gens à une société d'accueil implique l'intégration de leurs musiques, avec tous les phénomènes de mixité et d'hybridation qui en découlent naturellement. En outre, de nombreux films de cinéma et reportages de télévision sur les phénomènes d'immigration et de déplacements de populations illustrent leurs propos de musiques qui peuvent ainsi devenir emblématiques et utiliser des canaux de large diffusion. L'un des aboutissements de ces mécanismes se rencontre dans la *World Music*, tentative assez réussie de globalisation de ces mélanges très locaux.

L'actuelle simplicité de mise en place d'un canal de diffusion permet de passer d'une diffusion massive souvent limitée dans le temps à des programmations de canaux dédiés à des communautés spécifiques (petits labels, *net streaming*, coproduction ou codiffusion de plusieurs programmes...), de passer du *broadcasting* au *narrowcasting*.

Heureusement, les mouvements humains ne sont pas tous provoqués par des conflits, des régimes totalitaires ou un contexte économique dramatique. Les musiciens aussi, voyagent plus librement. Festivals,

concours, *masterclasses*, stages, échanges d'élèves ou de professeurs sont des formules qui, non seulement permettent un brassage important, mais qui en plus stimulent l'immigration²² en offrant une vitrine sur ce que chaque pays a à offrir.

Au risque d'exprimer une lapalissade, tout immigrant est aussi un émigrant. À l'instar du phénomène de fuite des cerveaux, certains pays se trouvent soudainement culturellement appauvris. Pour ne prendre qu'un seul exemple, le courant de pédagogie musicale connu sous le nom d'école russe s'est si bien exporté que ses principaux ténors ont gagné l'Europe occidentale ou les États-Unis. Ils se trouvent là en prise avec des étudiants, des collègues, une direction qui n'arrivent pas toujours à accepter ces méthodes pédagogiques dont ils voient désormais les aspects les moins plaisants. De leur côté, ces pédagogues se trouvent désormais dans un contexte où d'autres modes de gratification leurs apparaissent. Dans ces conditions, on peut se demander si l'école russe existera encore dans quelques décennies.

La condition géographique a été longtemps la principale contrainte façonnant la musique. La culture associe des gens communiquant par son biais et se développe ainsi. Lorsque la communication s'effiloche avec la distance, les cultures se développent localement. Si la distance ne s'oppose plus à la communication, les groupes culturels tendent à se définir selon d'autres paramètres. Si la première étape marquante fut sans doute l'émergence de la *World Music*, de nombreuses communautés préexistantes développèrent leurs propres musiques, de telle sorte que la 'musique chrétienne' mobilise désormais un très important public, dispose de nombreux compositeurs et interprètes, d'éditeurs, de producteurs et de média importants.

Parallèlement au désinvestissement des cultures locales, nous remarquons que le besoin de moyens importants est impérieux pour développer un mouvement culturel. Beaucoup ont cru au début de la démocratisation de l'Internet que les artistes se passeraient des éditeurs et producteurs et que chacun, disposant d'une connexion Internet, pourrait devenir son propre éditeur, son propre producteur et, comptant sur le contact direct

²² Nombreux, par exemple, sont les candidats au Concours Musical International Reine Elisabeth de Belgique qui sont venus par la suite s'installer en Belgique.

du public et le bouche-à-oreille, serait à même d'imposer son talent au monde.

L'illusion d'une société musicale ouverte et directe n'a pas duré longtemps. Tout d'abord, communiquer impose le respect de règles communes, imposant pour le moins d'y adhérer. Des mécanismes profitant de la possibilité de transférer des compositions et interprétations, permettant à tout musicien de produire son oeuvre sur Internet ont rapidement émergé, émanant parfois de sites à vocation initialement pirate²³. Si certaines *success stories* ont bien eu lieu, on est loin – tant dans les modalités d'application que dans l'ampleur du phénomène – de la révolution attendue.

En revanche, si le phénomène est loin de concurrencer l'offre des éditeurs et des producteurs pour les artistes ayant un certain poids commercial, il reste très tentant pour des artistes plus jeunes ou plus fragiles. Ces derniers mettent souvent en concurrence l'édition et la production traditionnelles avec l'auto-édition et l'auto-production sur Internet, négligeant trop souvent la problématique du marketing. Loin de l'illusion initiale, ces plate-formes offre tout de même une solution alternative séduisante.

Après un temps d'hésitation, les petits éditeurs eux-mêmes sont entrés dans le processus, parfois même en utilisant les mêmes sites et outils que les artistes, mais parallèlement à un travail d'édition et de production traditionnel. Outre le fait de répondre à la demande (rationnelle ou non) d'une partie importante de leurs créateurs, cette évolution en favorise une autre : celle du passage à l'impression et à la production numérique, aux petits tirages, voire à l'impression à la demande.

Les éditeurs profitent en outre d'un vivier immense où ils peuvent glaner de nouveaux talents. Œuvres et biographies sont en ligne... il n'y a qu'à envoyer un contrat d'édition (compétitif). Ici encore, la notion de territorialité s'estompe fortement. On démarche moins un éditeur parce que l'on habite dans sa ville que parce que l'on se sent des affinités avec son catalogue.

Le public, lui, dispose d'un répertoire immense qui peut lui offrir – légalement ou non – des expériences esthétiques d'une diversité vertigineuse. Comment s'opéreront alors les choix? Des guides seront

²³ mp3.com, Sibelius, Net4Music...

bien vite nécessaires et les petits éditeurs trouveront probablement là une chance de justifier leur activité et d'assurer leur subsistance.

Ainsi, la personnalité d'un catalogue devient importante si l'on veut offrir une plus-value au compositeur qui ne se résume pas en termes de finance et de marketing. Se développent ainsi des petites maisons d'édition qui font la différence en proposant un visage clair, en dégagant une identité culturelle forte. Cette tendance rejoint naturellement celle des communautés de créateurs évoquées plus haut, à telle enseigne que de nombreux labels indépendants (*indies*) émanent directement d'artistes. Certains d'entre eux proposent des plates-formes de vente (E-music.com p. ex.).

La crainte que la mondialisation aboutisse à une culture de plus en plus métissée au point de devenir uniforme et finalement insipide²⁴ n'est ainsi pas fondée.

Mais si la diversité ne semble pas à court terme mise en péril par la mondialisation, il serait abusif d'en déduire que la survie des cultures locales soit assurée. L'aspect local devient un paramètre parmi d'autres. La musique celtique ou kabyle peut ainsi faire l'objet d'un engouement, au même titre que la musique *techno* ou *gothic*. Celui-ci ne sera en revanche plus contingenté par des contraintes fortes et devra trouver suffisamment de ressources pour lutter contre l'entropie et éviter un estompement trop rapide.

En conséquence, il est à prévoir que les cultures locales, comme les autres, gagneront en possibilités de se faire connaître d'un grand auditoire, mais perdront toute assurance d'une survie à très long terme. Certes, certains groupes se constitueront afin d'organiser la défense et la sauvegarde de telle ou telle culture, mais les mécanismes mis en place pour ce faire (centres de documentation, festivals, concours...) risquent de couper la musique de toute influence extérieure, de la sacraliser artificiellement. Certaines musiques se retrouveront donc protégées dans des cadres construits pour elles, préservées comme des reliques.

Un autre aspect de ce dégagement des contraintes locales réside en conséquence dans l'apparition de phénomènes de modes. La musique se lie d'autant plus à un format qu'elle se dégage des supports. Le format

²⁴ Herman Sabbe a évoqué la 'MacDonaldisation' de la musique.

n'est pas seulement déterminé par le type de fichier ou ses algorithmes de compression, mais aussi simplement sa durée. Un morceau de variété dure près de trois minutes. Il faut beaucoup d'audace (et de notoriété) à un artiste pour proposer un morceau de dix minutes. Pour utiliser l'expression d'Herman Sabbe, nous sommes dans l'ère de l'oreille distraite²⁵. Abreuvés, parfois à notre corps défendant, de courts morceaux de musique tonale de quelques minutes, nous cultivons à notre insu un type précis et nourrissons une sorte d'allophobie à des créations sortant de cette norme étroite.

On voit mal quel facteur pourrait stabiliser un mouvement culturel autant que la contingence géographique le fit jusqu'à la fin du XXe siècle. De la sorte, certains imaginent que l'effort d'approfondissement, jusque là nécessaire, se voit remplacé par une quête de nouvelles émotions, quête dont l'assouvissement n'est jamais que de courte durée, et que l'on en arrive à zapper ainsi de genre en genre et, ce faisant, que les mouvements culturels soient remplacés par des modes esthétiques de plus en plus éphémères, de moins en moins incarnées.

Je ne pense pas qu'une telle désubstantialisation soit à craindre. Si l'attrait de la nouveauté est bien réel, et que celle-ci est de plus en plus facilement accessible, une force profonde pousse beaucoup d'entre-nous à créer, développer ou asseoir une identité. «Le tigre passe sa vie à devenir un tigre» écrit Borges.

C'est sur cette corde vibrant entre la joie de découvrir et la nécessité de se construire qu'il appartiendra à chacun de voyager. Quelle sera la distribution statistique de l'audience planétaire sur cette corde? Je gage qu'il s'agira d'une courbe de Gauss très étalée.

Je veux croire qu'il s'agit là d'un scénario optimiste.

Berkeley, août 2002

²⁵ Ère sans aucun doute ouverte par Muzak qui, dès 1922, proposa aux entreprises disposant de lieux publics de les sonoriser en vendant, par ligne téléphonique, des programmations musicales adaptées. Muzak est aujourd'hui devenue prospère en faisant de la musique quelque chose que l'on entend plutôt que quelque chose que l'on écoute.

Bibliographie

ATTALI, Jacques, *Bruits*, Paris, Fayard, 2001.

BAUDOUX, Roald, «Le CD, front de lutte anti-piratage», *Audio Pro*, vol. 67, janvier 2002, pp. 42-45.

DOLFSMA, Wilfred, «How will the music industry weather the globalization storm?», *First Monday* <http://firstmonday.org/issues/issue5_5/>, avril 2000.

EKELAND, Ivar, «La confiance nécessaire», *Pour la Science* n°293, mars 2002.

HALD, Karen, *Music - A human right*, The Danish Centre for Human Rights <<http://www.freemuse.org/>>.

LETTS, Richard, *(More than) 100 ways globalisation affects music*, Music council of Australia, juin 2000.

MUNDY, Simon, *Music and globalisation - A guide to the issues*, Paris, International Music Council, 2000.

SABBE, Herman, «Le marché des musiques : Contraintes et résistances», Bruxelles, *Colloque ACCESS*, 7 juin 2002.

VAN KERCKHOVEN, Alain, «Mozart, c'est gratuit», *Art Exists!*, vol. 10, avril 1996 pp. 5-8.

VAN KERCKHOVEN, Alain, «mp3, Napster, les majors et nous», *Les Cahiers de l'ACME*, n°204, novembre 2001, pp. 34-38.

La musique passe naturellement pour un langage à même de transcender les autres, présentant une universalité qui ne s'encombre d'aucune frontière. Pourtant, les milieux de la musique ne ressentent guère la mondialisation comme un facteur épanouissant. Il y voit, au mieux, un défi.

C'est que les changements induits par la globalisation altèrent profondément maisons d'édition et maisons de disques mais aussi le métier de composer et l'art d'écouter, de telle sorte que c'est l'ensemble de la chaîne musicale qui se trouve impliqué dans un processus de mutation qui le touche d'une façon fondamentale.

Il ne s'agit pas ici d'une évolution mais bien d'une révolution.

Alain Van Kerckhoven est éditeur de musique classique et directeur du Centre Belge de Documentation Musicale.

Quotidiennement en contact avec des compositeurs, interprètes, éditeurs, producteurs et consommateurs de musique depuis une quinzaine d'années, il s'intéresse particulièrement à l'évolution des rapports qu'entretient l'objet musical avec la société.